

**Министерство науки, высшей школы
и технической политики РФ
Уральский ордена Трудового Красного Знамени
государственный университет им. А. М. Горького**

**ОПЫТ ИЗУЧЕНИЯ КУРСА
ЗАПАДНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
В X–XI КЛАССАХ ЛИЦЕЯ
МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ
ВЫПУСК IV**

Печатается по решению ученого совета СУНЦа от 30.09.91.

Екатеринбург, 1991

Методическое пособие подготовлено на кафедрах методов обучения и воспитания, гуманитарного образования СУНЦа.

Рабинович В. С.

Рецензент профессор Бабенко В. Г.



ПИСАТЕЛИ "ПОТЕРЯННОГО ПОКОЛЕНИЯ"

Огромное влияние на эволюцию европейской культурной традиции оказала первая мировая война – доселе беспрецедентная в цивилизованном мире по своим масштабам. Эта война словно бы разрушила над головой европейской интеллигенции кажущийся прежде неизблемым ценностный свод: в первую очередь это коснулось молодого поколения европейской интеллигенции, большинство представителей которого на прямую соприкоснулось в войне – и позже охарактеризовали собственное поколение как "потерянное". Это было поколение, брошенное на 4 года из университетских аудиторий и литературных салонов в окопы, прошедшее жестокою школу борьбы за существование. Люди, воспитанные на богатейших гуманистических традициях мировой культуры, должны были пережить ломку абсолютного самоотчуждения и на 4 года превратиться в нерассуждающие и абсолютно бесправные автоматы, лишённые даже права свободно распоряжаться своей жизнью и права совершить свободный нравственный выбор, обязанные по приказу убивать и по приказу же – умирать. И каждая из воюющих держав вела войну под знаком тех политических, религиозных, нравственных ценностей, на которых в известной степени была воспитана интеллигенция этих стран: естественно, что и это во многом определило очень жесткий пересмотр этих ценностей в глазах будущих писателей "потерянного поколения".

Среди наиболее выдающихся писателей "потерянного поколения" принято выделять англичан Р.Олдингтона и О.Хаксли, немца Э.-М.Ремарка, американца Э.Хемингуэя.

Э.-М.Ремарк (1898-1970)

Эрик-Мария Ремарк родился в 1898 году в семье переплетчика -

и в 1916 году со скамьи учительской семинарии призывается на фронт, затем участвует в ряде боев, успевает получить несколько ранений. После окончания войны Ремарк сменил много профессий - был бухгалтером, коммивояжером, каменотесом на кладбище, агентом по продаже могильных памятников, шофером-испытателем, органистом церкви в психиатрической больнице, учителем народной школы. С 1923 года Ремарк занимается журналистской деятельностью - и вначале работает в рекламной газете в Ганновере, а потом - в спортивной газете в Берлине. Но в то же время все большую власть над будущим писателем приобретает потребность рассказать о своем прошлом. И вот в 1929 году появляется роман Ремарка "На Западном фронте без перемен". Этот роман погружает нас в обывденную обстановку фронтового быта - нарочито спокойно и обстоятельно в романе описывается процесс умирания души в 18-летних парнях. Предпосланы роману следующие авторские слова: "Эта книга не является ни обвинением, ни исповедью. Это только попытка рассказать о поколении, которое погубила война, о тех, кто стал ее жертвой, даже если спасся от снарядов".

Главный герой романа - он же рассказчик - недоучившийся гимназист Пауль Боймер, биография которого вызывает прямые ассоциации с биографией самого Ремарка и который вместе со всем своим классом пришел в военное управление, чтобы записаться добровольцем. Так уж вышло, что часть одноклассников и на фронт попала вместе - а один из них, Миллер Пятый, даже "таскает с собой учебники и мечтает сдать льготные экзамены; под ураганным огнем зубрит он законы физики".

И вот в романе описываются все ступени "обесчеловечения" этих ребят. И первой ступенью на этом пути становится учебная команда со свирепым унтером Химмельштосом: "В течение десяти недель мы проходили военное обучение, и за это время нас успели

перевоспитать более основательно, чем за десять школьных лет. Нам внушали, что начищенная пуговица важнее, чем целых четыре тома Шопенгауэра... Через три недели нам уже не казалось непостижимым, что почтальон с лычками унтера имеет над нами больше власти, чем наши родители, наши школьные наставники и все носители "человеческой культуры от Платона до Гете, вместе взятые". Единственное, что оставила в сознании новобранцев страшная учебная команда, о которой некоторые и умирали, — это осознание полезности такого массивного "обесчеловечения": "Мы стали черствыми, недоверчивыми, безжалостными, мстительными, грубыми, — и хорошо, что стали такими: именно этих качеств нам и не хватало. Если бы нас послали в окопы, не дав нам пройти эту закалку, большинство из нас, наверно, сошло бы с ума". Далее "обесчеловечение" идет медленнее, но оно продолжается. И вот уже никто не считает неестественным выпрашивать у умирающего в госпитале одноклассника его ботинки — не пропадать же добру. И вот уже приходит привычка с юмором воспринимать самое страшное: "Кошмары фронта проваливаются в подсознание, как только мы удаляемся от передовой; мы стараемся разделиться с ними, пуская в ход непристойные и мрачные шуточки; когда кто-нибудь умирает, о нем говорят, что он "прищурил задницу", и в таком же роде мы говорим обо всем остальном. Это спасает нас от помешательства... Все, что пишется в военных газетах насчет неподражаемого юмора фронтовиков, которые будто бы устраивают танцульки, едва успев выбраться из-под огня, — все это несусветная чушь. Мы шутим не потому, что нам свойственно чувство юмора, нет, мы стараемся не терять чувства юмора, потому что без него мы пропадем".

И самое страшное, что ^{*}ремарковские герои постепенно привыкают к обесчеловечивающей реальности войны — и боятся мирного будущего. И когда, собравшись вместе, юнши в военной форме обсу-

дают планы на будущее, то воображение их теперь уже не простирается дальше выпивки, женщин да еще расплаты со своим унтером Химмельштосом. Один из ребят в случае объявления мира прежде всего "напился бы", другой - "стал бы следить за Химмельштосом, чтобы не упускать его из виду"; впрочем, не один он строит планы относительно того, как бы устроить свою жизнь так, чтобы стать начальником над Химмельштосом и напомнить ему о прошлом. Вот такие горизонты теперь открываются перед глазами гимназистов в солдатской форме: выпивка, женщины, Химмельштос... И еще - уединение: "Хорошо бы стать рантье, тогда можно было бы жить где-нибудь в лесу, в полном одиночестве". А ведь позади нет практически ничего; даже "льготные экзамены" на получение гимназического аттестата - в будущем, если оно, конечно, будет. И героя-рассказчика в редкие минуты прозрения вдруг охватывает острое и мучительное ощущение "потерянности" всего его поколения, поколения "железной молодежи", для разумной человеческой жизни: "Люди постарше крепко связаны с прошлым, у них есть почва под ногами, есть жены, дети, профессии и интересы; эти узы уже настолько прочны, что война не может их разорвать. У нас же, двадцатилетних, есть только наши родители, да у некоторых - девушка. Это не так уж много, - ведь в нашем возрасте привязанность к родителям особенно ослабевает, а девушки еще не стоят на первом плане. А помимо этого мы почти ничего не знали: у нас были свои мечтания, кой-какие увлечения да школа; больше мы еще ничего не успели пережить. И от этого ничего не осталось... Мы еще не успели пустить корни, война нас смыла. Для других, тех, кто постарше, война - это временный перерыв, они могут ее мысленно перескочить. Нас же война подхватила и понесла, и мы не знаем, чем все это кончится. Пока что мы знаем только одно: мы огрубели, но как-то по-особенному, так что в нашем очерствении есть и тоска, хотя

теперь мы даже и грустим не так уж часто... Мы больше не молодежь. Мы уже не собираемся брать жизнь с бою. Мы беглецы. Мы бежим от самих себя. От своей жизни. Нам было восемнадцать лет, и мы только еще начинали любить мир и жизнь; нам пришлось стрелять по ним. Первый же разорвавшийся снаряд попал в наше сердце. Мы отрезаны от разумной деятельности, от человеческих стремлений, от прогресса. Мы больше не верим в них. Мы верим в войну".

В роман "На Западном фронте без перемен" властно входит мотив юношеских иллюзий и их утраты — и одновременно взаимной ответственности поколений. В художественном мире романа мы сталкиваемся со страшным в своей патристической наивности учителем Канторекком. Это не садист в унтер-офицерской форме Химмельштос, это — человек, претендовавший на роль духовного наставника молодежи: "На уроках гимнастики Канторекк выступал перед нами с речами и в конце концов добился того, что наш класс, строем, под его командой, отправился в окружное военное управление, где мы записались добровольцами.

Помню, как сейчас, как он смотрел на нас, поблескивая стеклышками своих очков, и спрашивал задумчивым голосом: — "Вы, конечно, тоже пойдете со всеми, не так ли, друзья мои?"

Правда, один из нас все же колебался и не очень-то хотел идти вместе со всеми. Это был Иозеф Бем, толстый, добродушный парень. Но и он все-таки поддавался уговорам, — иначе он закрыл бы для себя все пути. Быть может, еще кое-кто думал, как он, но остаться в стороне тоже никому не улыбалось, — ведь в то время все, даже родители, так легко бросались словом "трус"... И случилось так, что как раз Бем погиб одним из первых...

Канторекка в этом, конечно, не обвинишь, — вменять ему в вину то, что он сделал, значило бы заходить очень далеко. Ведь Канторекки были тысячи, и все они были убеждены, что таким образом они

творят благое дело, не очень утруждая при этом себя.

Но это именно и делает их в наших глазах банкротами. Они должны были бы помочь нам, восемнадцатилетним, войти в пору зрелости, в мир труда, долга, культуры и прогресса, стать посредниками между нами и нашим будущим. Иногда мы подтрунивали над ними, могли порой подстроить им какую-нибудь шутку, но в глубине души мы им верили. Признавая их авторитет, мы мысленно связывали с этим понятием знание жизни и дальновидность. Но как только мы увидели первого убитого, это убеждение развеялось в прах... Первый же артиллерийский обстрел раскрыл перед нами наше заблуждение, и под этим огнем рухнуло то мировоззрение, которое они нам призывали". И очень символичной в художественном мире романа является сцена, в которой описывается возмездие за совершенно искренне проповедуемую возвышенную неправду. Война заходит слишком далеко - и в конце концов сам Канторек оказывается призванным в ополчение. Узнав об этом, один из его воспитанников, лейтенант Миттельштедт, прошедший уже все ужасы фронта, теперь напрашивается в учебную роту, где служил Канторек, дабы материализовать перед глазами Канторека ту реальность, которая ранее скрывалась за патристическими речами классного наставника. И вот, наблюдая за ползущим по-пластунски наставником, "Миттельштедт подбадривает рядового Канторека, цитируя для его утешения высказывания классного наставника Канторека:

"Ополченец Канторек, нам выпало счастье жить в великую эпоху, поэтому мы должны напрячь свои силы, чтобы преодолеть все, даже если нам придется несладко"... И никогда не забывайте за мелочами, что вы - участник великих событий, ополченец Канторек!"

Сцена жестокая - но чего еще можно ожидать от дейтенанта, не получившего еще школьного аттестата, перед глазами которого вся мировая культура потерпела банкротство (ибо увенчалось ее ус-

воение под руководством единственного посредника между мальчишками и этой культурой добровольным приходом строем на бойню) и, перед глазами которого сохранилась одна неоспоримая данность — жестокая реальность войны?

Антимилитаристская направленность романа "На Западном фронте без перемен" была настолько очевидной, что само имя Ремарка вызывало ненависть у профашистски настроенных людей. И вот уже появляется злая пародия на книгу Ремарка, которая подается под видом фрагмента из романа "Под Тройей без перемен", написанного Эмилем Мариусом Рекварком (по-немецки "*Quark*" — "чепуха"). Появление на немецком экране в 1930 году фильма "На Западном фронте без перемен" было встречено целым рядом хулиганских выходок: пронацистски настроенные люди скупали билеты на целые сеансы, забрасывали экраны мусором, выпускали в залах крысы и мышей и т. д.: в конце концов "в целях охраны общественного порядка" в декабре 1930 года демонстрация фильма в Германии была запрещена. Наконец, после прихода Гитлера к власти уже 10 мая 1933 года произведения Ремарка были публично сожжены в центре Берлина под предлогом "литературного предательства... по отношению к солдату мировой войны"; сам Ремарк избежал расправы лишь потому, что за несколько дней до прихода Гитлера к власти выехал в Швейцарию, а младшая сестра Ремарка была казнена в 1943 году по обвинению в "пораженческих настроениях": в ряду отягчающих вину обстоятельств на судебном процессе фигурировала и "грязная книжонка "На Западном фронте без перемен", состряпанная братом обвиняемой".

Мотив "потерянности" целого поколения отразился и в романе Ремарка "Три товарища", написанном в 1938 году. Основные события в художественном мире романа происходят уже не в годы войны, а годы спустя, в 1928 году. Но военные впечатления главного героя в концентрированном виде переданы на одной странице в начале ро-

мана. Это – предыстория, которая на протяжении всего романа остается на заднем плане. Это – то прошлое, которое определяет всю последующую жизнь главных героев и от которого трудно избавиться. Один из героев романа "На Западном фронте без перемен" рассуждает: "Два года подряд стрелять из винтовки и метать гранаты – это нельзя сбросить с себя, как сбрасывает грязное белье". Герой-рассказчик "Трех товарищей" Роберт Локамп годы спустя после войны рефлексиирует: "В сущности, я мог быть вполне доволен. Жилось мне неплохо, я работал, силенок хватало, и я не так-то скоро уставал, – в общем, как говорится, был здоров и благополучен. И все же не хотелось слишком много думать об этом. Особенно наедине с самим собой. Да и по вечерам тоже. Потому что время от времени вдруг накатывало прошлое и впивалось в меня мертвыми глазами. Но для таких случаев существовала водка".

Вообще герои романа – "три товарища", прошедших войну, удивительно много пьют, и разговоры их очень часто вертятся вокруг очередной партии бутылок. Судьба свела трех товарищей – Кестера, Ленца и Локампа – еще в школе, потом забросила их на фронт, и теперь они – совладельцы авторемонтной мастерской, втроем борются за существование, за то, чтобы, раз уж пощадила война, сохранить хотя бы подобие нормальной человеческой жизни. Да, у героев романа есть честный заработок ("авторемонтная мастерская Кестера и К^о"); есть четвертый товарищ – купленный на аукционе подержанный автомобиль, наделенный человеческим именем "Карл"; в жизнь одного из героев романа, Роберта Локампа, входит и любовь. Да и жизнь не дает героям романа слишком замыкаться на своих воспоминаниях: "место под солнцем" есть, но его надо отстаивать – ведь события в художественном мире романа разворачиваются на беспокойном фоне. Германия конца 20-х. Экономическая нестабильность. Постоянная угроза банкротства. Безработица, призрак которой витает над товари-

цами. Конкуренция, сопровождающаяся порой взаимным мордобоем. А на недалеком горизонте маячит коричневый призрак, и уже все более нагнет банды штурмовиков, жертвой которых в конце концов? становится один из троих, Ленц, которого "по ошибке", явно приняв за другого, походя убивают случайно встретившиеся на улице "четыре молодых парня" - "Один из них был в новых кожаных крагах светло-желтого оттенка, остальные в сапогах военного образца".

Одним словом, герои романа вынужденно "крутятся" в окружающей их непростой обстановке, и далеко не всегда виден надлом, оставшийся в их душах еще о военной юности. И тем не менее в моменты просветления герои романа осознают, что от прошлого никуда не деться, что оно уже никогда не отпустит, и, словно бы стремясь убежать от этого прошлого, осознавая свою "потерянность" в реальной жизни, герои романа почти непрерывно пьют. Но прошлое все равно их настигает, как настигает оно и возлюбленную героя-расказчика Роберта Локампа Патрицию Хольман, умирающую в конце концов от чахотки: сказался 10 лет спустя голод военных лет.

В последующие годы Ремарк становится автором целого ряда других романов, среди которых - и антифашистский роман "Возлюби ближнего своего" (1940г.), и "Триумфальная арка" (1946г.), и "Время жить и время умирать" (1954г.) - роман, главный герой которого, солдат гитлеровского вермахта, мучительно размышляет над тем, кто и в какой мере виноват в трагедии, потрясшей мир. В романе отразилась очень характерная для послевоенной немецкой литературы постановка проблемы: на ком лежит ответственность? Только на фюрере, демонстративно взявшем на себя всю ответственность в самом начале войны? На всей немецкой нации как целом? Или - каждый в отдельности несет ответственность за содеянное его руками независимо от того, действовал он по приказу или без такового?

Умер Э.-М. Ремарк от инфаркта в 1970 году, в Швейцарии.

Литература "потерянного поколения" интернациональна: ведь первая мировая война прошла через большинство европейских стран, и вполне естественно, что интеллигенцию воюющих народов объединило общее отношение к войне.

В английской литературе носителями мироощущения "потерянного поколения" принято считать Р.Олдингтона ("Смерть героя") и, в известной степени, О.Хаксли (творчеству которого в целом будет посвящена отдельная лекция). О.Хаксли (1894-1963) сам не был на фронте по причине тяжелой болезни глаз. Однако, по словам Г.А. Анджипаридзе, "Как ни парадоксально, не воевавший Хаксли был первым среди писателей Англии, кто уловил и отразил это чувство "потерянности" целого поколения". Хаксли не видел войну с ее "окопной" стороны - но он удивительно чутко воспринял ее смертоносное дыхание во внешне спокойной атмосфере тыловой Англии и с удивительной интуицией предвидел ее отдаленные последствия. "Мы жили в мире, потерпевшем социальное и моральное крушение..., война и порожденная ею новая психология разбили вдребезги большую часть установлений, традиций, верований и духовных ценностей, которые поддерживали нас в прошлом". В уста одного из героев романа "Желтый Кром (1921г.) Хаксли вкладывает следующее наблюдение: "После войны мы уже ничему не удивляемся... В начале войны мне казалось, что я, обладая воображением и симпатией, действительно страдал вместе с теми, кто страдал непосредственно. Но через месяц или два я вынужден был признать, что это было не так. А ведь у меня воображение более богатое, чем у большинства". И в уста того же героя Хаксли вложил полные пророческой тревоги слова: "У современной жизни слишком тонкое устройство. Еще несколько катастроф, вроде Великой войны, - и все разлетится".

Традиции "потерянного поколения" исключительно ярко прояви-

лись в рассказе О. Хаксли "И зажили они счастливо". Действие в художественном мире этого довольно большого по объему (около 40 страниц) рассказа происходит в годы первой мировой войны в глубокой Англии, в имении профессора Альфреда Петертона. По внешним признакам — спокойная и благополучная жизнь интеллигентного дома. Беседы "высоколобых" интеллектуалов о предметах достаточно утонченных. Самоуверенные рассуждения о войне не столь "высоколобого" Роджера Петертона, учителя привилегированной школы и нестигаемого викторианца: "Самое лучшее, что дала война, — это дисциплина. Народ разболтался, и нужно было подкрутить гайки". Но на заднем плане безмятежно-идиллической обстановки профессорского дома постоянно присутствует тень близкой бойни. Один из героев рассказа, мечтающий о писательской деятельности "высоколобый" интеллектуал Гай Лэмборн, — это человек, приехавший в отпуск оттуда. Другому герою, вному жизнелюбу, любителю породистых собак и любовных романов Джорджу Уайту скоро предстоит отправиться туда. И вместе с этими героями в имении словно бы присутствует сама война. Гай Лэмборн внешне не изменился, да и былой интеллигентности не потерял — "Военная служба не оставила на Гае сколько-нибудь заметного отпечатка: в штатском он по-прежнему выглядел высоким, неуклюжим студентом. Он так же, как раньше, сутулился и ходил, понуриив голову... Судя по туманному выражению лица, он еще не научился, глядя на м.р, мыслить имперскими категориями. Полевая форма казалась на нем забавным маскарадным костюмом, который он надел, чтобы его не узнали". Но иногда совершенно внезапно, словно бы независимо от его воли, его голосом вдруг начинает говорить война. И когда самоуверенный Роджер Петертон вдруг начинает излагать Джорджу Уайту очередной "секрет счастливой старости", Гая вдруг прорывает: "Не беспокойтесь о его старости, — сказал он странным, резким голосом, сильно отличавшимся от его обычных мягких и красивых моду-

лящий. - У него не будет старости. Если война продлится еще год, то его шансы выжить три против четырнадцати". Юному жизнелюбу Джорджу Уайту не суждено было погибнуть - через месяц после отъезда на фронт он был искалечен, а вот "высоколобому" интеллектуалу Гаю Лэмборну, для которого высшая ценность - его внутренний мир, суждено было унести свой внутренний мир в могилу. Такова жестокая ирония войны.

Соединенные Штаты Америки не так сильно пострадали от первой мировой войны, как большинство европейских государств: все-таки сама территория Соединенных Штатов задета не была, но США вынуждены были послать на войну часть своей молодежи, и потому американскую культуру тоже не обошла стороной традиция литературы "потерянного поколения". И особенно ярко отразилась эта традиция в творчестве Э.Хемингуэя (1899-1961). Хемингуэй был вообще человеком авантюрного склада - и если в мире появилась горячая точка, то Хемингуэй появлялся в этой точке. В годы первой мировой войны 18-летним романтически настроенным юношей Хемингуэй добровольцем отправляется на фронт, успевает получить ранение (он был буквально прошит 200 осколками), затем участвует в качестве военного журналиста в гражданской войне в Испании, а в годы второй мировой войны охотится на своем рыболовном катере за немецкими подводными лодками, а в конце войны в качестве военного корреспондента отправляется на фронт - и лично участвует в боях. В мирное время Хемингуэй тоже не мог довольствоваться размеренной и спокойной жизнью - он постоянно предпринимает опасные путешествия: достаточно лишь сказать, что в возрасте 54 лет он отправляется в Африку на сафари. За свою жизнь Хемингуэй дважды попадал в автомобильные и дважды - в авиационные катастрофы (один раз, в Африке, самолет, в котором летел Хемингуэй, чуть не приземлился в озеро, кишущее крокодилами, - пришлось мягкой посадке в это озеро предпочесть падение на землю - тогда

Хемингуэя успели уже заочно похоронить и в ряде газет уже появились некрологи, которые позже суждено было прочесть самому Хемингуэю). Одним словом, Хемингуэю много раз приходилось вступать в смертельные схватки с судьбой — но по какому-то стечению обстоятельств Хемингуэю всегда выходил победителем. И в сознании Хемингуэя постепенно сформировался культ человека побеждающего, человека, не подчиняющегося слепой судьбе, но постоянно навязывающего ей свой свободный выбор, хотя бы ценой смертельной схватки с судьбой. И потому, когда судьба кажется, одолела Хемингуэя (тяжелая болезнь, обреченность на покорное следование воле судьбы), Хемингуэю решился на последний в своей жизни свободный выбор — и покончил с собой.

Военный опыт Хемингуэя, связанный с его пребыванием на фронте в годы первой мировой войны, и крушение связанных с войной романтических иллюзий отразились в романе Э.Хемингуэя "Прощай, оружие!" (1928г.). В романе очень жесткими, суровыми красками обрисована страшная реальность войны, но все же во взгляде Хемингуэя на войну нет ремарковского ощущения безысходности — ибо страшной силе внешних обстоятельств в художественном мире романа Хемингуэя противопоставлен свободный выбор духовно свободного человека, который всегда может принять свое решение — и поступить так, как считает нужным он сам. В художественном мире романов Ремарка мы видим мальчиков, которые не хотят идти на бойню, но которые, как стадо овец, строем, под руководством учителя, идут записываться добровольцами, дабы никто не заподозрил в трусости; мальчиков, которые через какое-то время вообще перестают понимать, во имя чего ведется война, но которые продолжают покорно идти на смерть по команде, даже не помышляя о том, что можно, пусть опять же с риском для жизни, распорядиться своей судьбой по собственному ус-

мотрению. А главный герой романа Хемингуэя "Прощай, оружие!", лейтенант Генри, не желает покорно подчиняться судьбе, противопоставляет ей свой свободный выбор. В своё время он сам, совершенно добровольно, принял решение отправиться на фронт - а потом, разочаровавшись в своих романтических иллюзиях, он точно так же совершенно самостоятельно принимает решение: раз это не его война - значит, для него она закончена. И лейтенант Генри со своей возлюбленной бежит в Швейцарию, чудом избегая расстрела. Таков теперь его свободный выбор.

Как видите, и Ремарк, и Хемингуэй ознакомились на войну с разными позициями. Взгляд Ремарка, кажется, в большей степени отражает реальность, часто практически лишаящую человека права на свободный выбор; взгляд Хемингуэя в большей степени отражает потенциальные возможности человека, которые, впрочем, практически трудно реализуемы. Судьба самого Хемингуэя, выигравшего в своей жизни немало смертельных схваток с судьбой, - всё же исключение.

УТОПИЯ И АНТИУТОПИЯ XX ВЕКА

Как уже говорилось, расцвет утопической традиции в Европе приходится на эпоху Возрождения. Позже, уже в эпоху Просвещения, идущая еще от Ф.Бэкона традиция моделирования абсолютно разумного общества, основанного на свободном познании всеми его членами объективной истины и одновременно — на свободном и осознанном выполнении разумных общественных требований, отразилась в "Путешествиях Лемюэля Гулливера" Дж.Свифта (впрочем, отразилась там и идущая от "Утопии" Т.Мора традиция прямого "сталкивания" идеального утопического мира с миром реальным, в частности с английской действительностью, — как известно, мудрость сви́фтовских гуингемов особенно рельефно проявляется на фоне сопоставления их бытия с бытием европейцев — современников ~~Свифта~~).

В начале XX века, особенно в 1920-е годы, вновь происходит оживление утопической традиции. Объяснялось это, во-первых, социальной и научно-технической эйфорией, связанной, с одной стороны, с качественным скачком в области научно-технического прогресса, а, с другой стороны, бурным развитием социалистических идей в их самых разных вариантах. Кроме того, в 20-е — 30-е годы популярной стала и идея "творческой эволюции", что тоже, безусловно, не могло не отразиться на утопической традиции.

Пожалуй, одним из корифеев классической, "беспримесной" утопии XX века можно считать английского писателя Г.Уэллса (1866–1944). Пожалуй, наиболее характерной чертой его мироощущения была безоговорочная вера в безграничное могущество науки и в то, что, познав закономерности собственного бытия, человек может разумно переустроить собственное бытие в сторону абсолютной гармонизации интересов отдельных лиц и интересов общества в целом, и вот Г.Уэллс в своем романе "Люди как боги" (1923 г.) несовершенству земного бытия, где царит "старая концепция социальной жиз-

ни государства как узаконенной внутри определенных рамок борьбы людей, стремящихся взять вверх друг над другом", противопоставляется находящееся в другом измерении государство с говорящим названием Утопия (что явно свидетельствует об опоре Г. Уэллса на традиции, идущие еще от Т. Мора). История уэллсовской Утопии чем-то напоминает историю земного человечества. Вначале - Темные века. Потом - "Последний Век Хаоса", явившийся одновременно и веком великих научных открытий в разных областях знаний. Однако само по себе научное знание без жесткого подчинения человеческой жизни принципу целесообразности - еще не гарантия от всеобщего хаоса и в конечном счете - от гибели человечества. Вообще Уэллс ненавидит реальную земную жизнь именно потому, что борьба интересов отдельных людей является законом этой жизни. И Г. Уэллс моделирует закономерный финал действия этого закона в Последний Век Хаоса (это повествуется в художественном мире уэллсовского романа устами одного из утопийцев): "...Началось бурное развитие наук, повлекшее за собой множество важнейших изобретений, и все это чрезвычайно расширило власть человека над природой."

В Утопии и прежде бывали периоды подъема наук, но ни один из них не происходил при столь благоприятных обстоятельствах и не длился достаточно времени, чтобы принести такие обильные плоды. И вот за два века утопийцы, которые до тех пор ползали по своей планете, как неуклюжие муравьи, или паразитически ездили на более сильных и быстрых животных, научились стремительно летать и разговаривать с любимым уголком своей планеты. Кроме того, они стали господами неслыханной доселе механической мощи, и не только механической: вслед за физикой и химией внесли свою лепту физиология и психология, и утопийцы оказались на пороге нового дня, обещавшего им колоссальные возможности контроля над человеческим телом и жизнью общества. Однако эти перемены, когда они,

наконец, наступили, произошли так быстро и беспорядочно, что лишь незначительное меньшинство утопийцев отдавало себе отчет, какие перспективы открывает это колоссальное накопление знаний, вырвавшееся пока только в чисто практическом применении. Остальные же принимали новые изобретения, как нечто само собой разумеющееся, и даже и не думали о необходимости приспособлять свое мышление и привычки к требованиям, заложенным в этих нововведениях.

Первой реакцией основной массы населения Утопии на обретенные могущество, досуг и свободу было усиленное размножение. Человечество размножалось так же усердно и бездумно, как животные или растения в подобных же благоприятных обстоятельствах. Оно размножалось до тех пор, пока все новые ресурсы не были полностью истощены. В бессмысленном и хаотическом воспроизведении обычной убогой жизни оно транжирило великие дары науки с такой же быстротой, с какой их получало. В Последнем Веке Хаоса наступил момент, когда население Утопии превысило два миллиарда человек... Мир захлебывался во все растущем потоке новорожденных, и интеллигентное меньшинство было бессильно воспитать хотя бы часть молодого поколения так, чтобы оно могло во всеоружии встретить требования новых и по-прежнему быстро меняющихся условий жизни. К тому же положение этого интеллигентного меньшинства не давало ему никакой возможности заметно влиять на судьбы человечества. Огромные массы населения, неизвестно зачем появившиеся на свет, покорные рабы устаревших, утративших смысл традиций, податливые на грубейшую ложь и лесть, представляли собой естественную добычу и опору любого ловкого демагога, проповедующего доктрину успеха, достаточно низкопробную, чтобы прийтись им по вкусу. Экономическая система, неуклюже и судорожно приспособляющаяся к новым условиям производства и распределения, становилась средством, с помощью которого алчная кучка хищников все более жестоко

и бесстыдно эксплуатировала гигантские скопления простого люда. А этот слишком уж "простой люд" от колыбели до могилы знал только нищету и порабощение; его уличивало и обманывало, его покупало, продавало и подчиняло себе наглое меньшинство, которое было смелее и, несомненно, предприимчивее его, но в интеллектуальном отношении нисколько его не превосходило...

И вот на это чудовищно раздувшееся разлагающееся население в конце концов обрушились всяческие беды — так слетаются осы на груды гниющих фруктов. Это была его естественная, неизбежная судьба. Война, охватившая почти всю планету, нанесла непоправимый удар ее хрупкой финансовой системе и экономике. Гражданские войны и неуклюжие попытки социальных революций еще больше способствовали всеобщему развалу. Несколько последовавших друг за другом неурожайных лет сделали обычную всемирную угрозу голода еще более грозной. А недалековидные эксплуататоры, по глупости своей не понимавшие происходящего, продолжали обманывать и надувать массы и втихомолку расправлялись с честными людьми, пытавшимися сплотиться против них, — так осы продолжают есть, даже если их туловище отсечено. Стремление творить исчезло из жизни Утопии, триумфально вытесненное стремлением получать. Производство постепенно сошло на нет. Накопленные богатства истощились. Жесточайшая долговая система, рои кредиторов, неспособных поступиться своей выгодой во имя общего блага, сделали какую-либо новую инициативу невозможной.

Длительная диастола, которая наступила в жизни Утопии с эпохой великих открытий, перешла в фазу быстрой систолы. Чем меньше оставалось в мире изобилия и радостей, тем более жадно их захватывали напористые финансисты и спекулянты. Организованная наука давно уже была поставлена на службу коммерции и "прикладывалась" теперь в основном лишь для поиска выгодных патентов и пе-

режата необходимого сырья. Оставленный в пренебрежении свети-
льник чистой науки тускнел, мигал и грозил совсем погаснуть, ос-
тавив Утопию перед началом новой вереницы Темных веков, подоб-
ных тем, которые предшествовали эпохе открытий". Итак, хаотичес-
кое взаимодействие индивидуальных волей, по Уэллсу, неизбежно до-
жно привести к катастрофе. И вот писатель подводит Утопию к той
черте, когда интеллигентное меньшинство осознает реальность ката-
строфы - и через воспитание и просвещение начинает формировать в
сознании большинства новый взгляд на жизнь, в основе которого -
не личный интерес, но "творческое служение" обществу в целом. По
мере того, как этот взгляд на жизнь побеждал, жизнь утопийцев
полностью подчинилась тому, что Уэллс считал научно обоснованной
целесообразностью. Никакой частной собственности (сам Уэллс был
социалистом фабианского толка - и считал частную собственность
на средства производства силой, ведущей мир к хаосу). Никакой
парламентской демократии - "решения в каждом конкретном случае
принимаются теми, кто лучше других осведомлен в данном вопросе".
Свободно принятое утопийцами ограничение рождаемости - появление
каждого человека на свет должно быть подчинено какой-то обществен-
ной цели, а не совершаться "неизвестно зачем". Свободно принятый
утопийцами искусственный генетический отбор: "Уже несколько сто-
летий назад утопийская наука научилась управлять наследственнос-
тью, и чуть ли не каждый ныне живущий утопиец принадлежит к ти-
пу, который в далеком прошлом именовался деятельным и творчес-
ким. В Утопии почти нет малоспособных людей, а слабоумные отсут-
ствуют вовсе; лентяи, люди, склонные к апатии или наделенные
слабым воображением, постепенно вымерли; меланхолический тип уже
давно забыт; злобные и завистливые характеры уже в значительной
степени исчезли. В подавляющем большинстве утопийцы энергичны,
инициативны, изобретательны, восприимчивы и доброжелательны". За

счет чего это достигается? А просто за счет того, что, скажем, утопиец, родившийся на свет ленивым, не имеет возможности быть продолжателем рода: "Если индивид ленив, это не страшно, так как утопийского изобилия хватит на всех, но такой человек не найдет себе пары, у него не будет детей, потому что ни один юноша, ни одна девушка в Утопии не полюбят того, кто лишен энергии и не хочет ни в чем отличаться".

Но наиболее загадочным является то, что принцип научной целесообразности с точки зрения интересов всего общества не является насилием над волей отдельных утопийцев: уэллсовские утопические герои в такой степени проникнуты с детства духом абсолютного доверия науке, что каждый из них готов свободно поступиться собственными интересами во имя того, что целесообразно с точки зрения интересов общества. Потому-то и оказывается возможным сосуществование в уэллсовском утопическом обществе принципа научной целесообразности с "Пятью Принципами свободы": это "Принцип уважения к частной жизни", "Принцип свободы передвижения", "Принцип неограниченного знания", "Принцип свободы, объявляющий ложь самым черным из преступлений" и, наконец, "Принцип свободного спора и критики".

Безусловно, подобный взгляд Уэллса порожден его в какой-то степени религиозным преклонением перед возможностями науки на пути разумного переустройства бытия и его уверенностью в способности людей понять это и добровольно принять научно обоснованную форму жизнеустройства. Подобный оптимизм вызвал весьма неоднозначную реакцию в среде европейской интеллигенции - и антиутопия Олдоса Хаксли "Прекрасный новый мир" (1932г.), о которой речь пойдет несколько позже, написана в известной степени в порядке полемики с позицией Уэллса - автора утопического романа "Люди как боги". Впрочем, и сам Уэллс не случайно изображает общество, в

котором научная целесообразность жизнеустройства сочетается со свободой отдельной личности, в момент его расцвета, когда мучительный процесс преобразования человека уже завершен. Но, обращаясь к истории построения утопического общества, Уэлло вводит в него в качестве неизбежной данности и "вынесение за скобки" определенной категории людей (по классовому признаку), объективно не заинтересованных в той форме жизнеустройства, которую Уэлло считал наиболее разумной - ведь "...Государство не может нормально функционировать, а образование - приносить желаемые плоды, пока существует класс безответственных богачей. Ибо по самой своей природе этот класс должен был губить, портить и подрывать любое государственное начинание; их паразитическая роскошь искажала и компрометировала все истинные духовные ценности. Их надо было уничтожить для блага всего человечества". И так, научно-социальная эйфория сочетается у Уэллса порой и с допущением "научно обоснованного" "прореживания" общества - в качестве средства.

Несколько позже, в 1943 году, появляется утопическая пьеса Дж.-Б. Пристли "Они пришли к городу". Развертывание сюжета в этой пьесе вызывает прямые ассоциации с развертыванием сюжета в утопическом романе Г. Уэллса "Люди как боги": внезапно несколько законопослушных англичан оказываются в совершенно незнакомом месте. Уэлло "забрасывает" их в Утопию, Пристли - в окрестности какого-то неизвестно откуда взявшегося загадочного города, где, как и в большинстве утопических поселений, царит социальная гармония, "где не люди - для машин и денег, а машины и деньги - для людей. Где нет зависти, жадности, ненависти..." и т. д., то есть всего того, что хоть чем-то напоминает о противоречиях между людьми. Причем всякое сомнение в совершенстве этого утопического города, всякий взгляд на осуществившуюся утопию с "антиутопической" стороны - это, по словам явно симпатичного автору героя, есть не

что иное, как просто форма самосохранения людей, которые "предпочтут быть господами в нужнике вместо того, чтобы жить в новом, прекрасном мире на равных правах со всеми" (впрочем, и в утопическом мире Г. Уэллса всякое сомнение в отношении "научного" общества есть не что иное, как просто "система взглядов, предназначенная для защиты... самоуважения").

Отдаляясь дань утопии и Дж. - Б. Шоу - автор утопической пенталогии "Назад к Мафусаилу". Отталкиваясь от абсолютного сомнения, от последовательной скептической "проверки" и столь же последовательного осмеяния самых разных равноправных в своей ограниченности ценностей (религиозные догматы, дарвинизм, собственно характерный для Шоу философский скептицизм), писатель в своем трактате "Полвека безверия" (введение к пенталогии) приходит в конце концов к следующему выводу: "Всеобщее безверие приведет цивилизацию к гибели, если всеобщему неверию не противопоставить всеобщую религию". Чуть ниже Шоу конкретизирует это положение: "Творческая эволюция - это уже религия, причем... религия двенадцатого столетия".

Итак, творческая эволюция. Что это такое? Выше уже говорилось о том, что идеи "творческой эволюции" легли в основу одного из направлений европейской утопической мысли XX века. Если Г. Уэллс или Дж. - Б. Пристли апеллировали в первую очередь к социальному переустройству, благодаря которому будет достигнута гармония между реальными интересами таких людей, каковы они есть (хотя Уэллс при этом включил в жизнь своей Утопии и внутреннее совершенствование людей, но в основном все же через внешнее воздействие воспитательных и образовательных институтов), то "творческие эволюционисты" видели основу раздирающих мир катаклизмов прежде всего в несовершенстве человеческой природы. Отсюда и рецепт спасения - люди должны пожелать изменения собственной природы, и каждый,

осознавший собственное несовершенство, должен посредством волевых усилий изменять собственную природу в запланированном направлении. Это и есть "творческая эволюция" – когда через волевое изменение собственной природы большим количеством стелельных людей, в конечном счете эволюция человека как такового сознательно направляется по тем или иным каналам и в конце концов (может быть, много поколений спустя с момента начала "творческой эволюции") происходит коренное изменение собственно человеческой природы.

Довольно экстравагантную модель такой "творческой эволюции" как раз и предлагает Джордж-Бернард Шоу в своей пенталогии "Назад к Мафусаилу" (1918-1920 гг.). Эта пенталогия охватывает всю историю человечества – с момента его возникновения и до прекращения его существования в том виде, в каком его еще можно называть человечеством. В первой части мы сталкиваемся с первородным грехом первых людей и их изгнанием из рая, с первым в мире преступлением, совершенным Каином, и с первыми шагами человеческого рода на пути познания. Но вторая часть пенталогии ("Евангелие от братьев Барнабас") Шоу переносит нас в первые годы после окончания первой мировой войны, когда человеческое познание оказалось в тупике и человек начал ощущать собственное бессилие перед раздражающими мир катаклизмами. И вот мы знакомимся с программой, в основе которой – "всего один пункт: продлить человеческую жизнь до 300 лет". И один предвыборный лозунг – "Назад к Мафусаилу". Оказывается, что только эволюция в направлении долгожительства может дать человеку на новом этапе его истории возможность дальнейшего развития: ведь начиная с какого-то момента количество уже накопленного человечеством знания достигает такого объема, что для усвоения хотя бы той доли уже накопленного знания, которая достаточна для перехода к добыванию нового знания, просто не хватает человеческой жизни. Да и в самом деле – еще в художественном мире ге-

тевского "Фауста" ученик Фауста, начинающий ученый Вагнер, размышляет: "Иной на то полжизни тратит,
Чтоб до источников дойти;
Глядишь - тебя на полпути
Удар от прилеженья хватит".

А ведь Гёте - автор "Фауста" переносит нас в XVI век, а в XX веке объем накопленного человечеством знания многократно возрос.

Более того, по мнению Шоу (а он явно солидарен со своими братьями Барнабас), само спасение человечества будет зависеть теперь от эволюции человечества в сторону долгожительств: как заверяет один из братьев, Конрад Барнабас, "Теперь уже совершенно ясно, что наша цивилизация выдвинула такие политические и социальные проблемы, разрешить которые не под силу обыкновенному человеку, этому грибу, увядающему и гибнущему как раз тогда, когда у него появляются первые проблески мудрости и знаний, необходимые для того, чтобы управлять собой... Неужели вы не понимаете, что жалкие семьдесят лет, которых, может быть, довольно для примитивной крестьянской жизни, слишком малый срок для такой сложной цивилизации, как наша? Флиндерс Петри насчитывает девять попыток человечества создать цивилизацию, как это пытаемся теперь сделать мы, и все эти попытки, равно как наша, потерпели неудачу. А не удались они потому, что граждане и государственные деятели умирали от старости или переедания, прежде чем успевали стать подлинно взрослыми и отвыкнуть от варварских забав, сигар и шампанского. Если мы не поймем, что должны жить дольше, крах наступит еще при жизни нынешнего поколения". А второй из братьев, Фрэнклин Барнабас, конкретизирует выводы Конрада применительно к послевоенной Европе: "Война пошла так, как хотела Англия, но мир оказался совсем не таким, как хотела она, и непохожим на то, каким вы заранее столь бойко изображали его. Ваш мирный договор превратился в клочок бумаги еще до того, как на нем высохли чер-

нила. Государственные деятели Европы проявили свою неспособность управлять ею. Им недоставало двух-трех веков опыта и тренировки. Весь их багаж сводился к нескольким годам адвокатуры или службы в банке, охоты на куропаток или игры в гольф. А теперь, когда на города и гавани нацелены чудовищные орудия, когда гигантские самолеты готовы в любую минуту взмыть к небу и забросать противника бомбами, каждая из которых сносит целую улицу, или пустить на него боевые газы, способные мгновенно умертвить бог знает сколько людей, — теперь мы ждем, что кто-нибудь из нас, господа, выйдет на трибуну и беспомощно объявит нам, таким же беспомощным, как и он сам, что снова началась война".

И далее в последующих трех частях Шоу моделирует эволюцию человечества в направлении, предсказанном братьями Барнабас. В 3-й части ("Свершилось!") мы переносимся в 2.170-й год, а в 4-й части ("Трагедия Пожилого Джентльмена") мы переносимся в 3.000-й год, когда, благодаря естественному отбору, человечество оказалось разделенным на род долгожителей, живущих по 300 лет, и на род недолгожителей, сохранивших прежнюю продолжительность жизни (в конце концов любая эволюция на определенном этапе предполагает подобное расподобление). Расподобление теперь достигло такой степени, что "долгожители", живущие по 300 лет, и "недолгожители", умирающие 70-летними детьми, просто не в состоянии понять друг друга. Для "долгожителей" мысли "недолгожителей" — это "мертвые мысли". В самом деле, понятие нации теперь "долгожителями" забыто ("И что за нелепость называть людей ирландцами лишь по той причине, что они живут в Ирландии! Сравним успехом их можно было бы именовать, например, аэроландцами, потому что все они дышат воздухом"). Забыты понятия брака, денег и т. д. В конце концов, по словам одной из "долгожительниц", в ее мире не придается значения "случайной потере руки, ноги или глаза: в конце кон-

цов никто не чувствует себя несчастным потому, что у него две ноги, а не три". Впрочем, теперь в художественный мир пенталогии входит и "антиутопический" элемент. В художественном мире 4-й части пенталогии мы встречаем Пожилого Джентльмена из "недолгожительского" рода - с его столь симпатичными Шоу душевными движениями, желаниями, амбициями, с его чувством человеческого достоинства. Но перед лицом эволюционного процесса он обречен. Для людей, вышедших на принципиально новый этап познания, все его душевные движения и интеллектуальные потуги - не более, чем психические процессы, происходящие у животного. Разрыв настолько велик, что даже вследствие мало-мальски длительного общения с "долгожителями" "недолгожитель" обречен на смерть от депрессии: даже родившийся в среде "долгожителей" человек, наделенный какими-то "недолгожительскими" чертами, обречен на смерть: "он сам по себе впадает в депрессию и отказывается жить..., он просто умирает, потому что хочет умереть. В таких случаях мы говорим, что он потерял себя". Потому-то "недолгожителям" и запрещено появляться в местах, где живут "долгожители", без няни, равно как и "положено общаться с детьми не старше шестидесяти лет". Но закон эволюции настолько суров, что "недолгожители" все равно обречены. И на основе этой данности среди "долгожителей" начинают формироваться две партии - "консерваторов" и "колонизаторов". "Консерваторы" выступают за то, чтобы из гуманных соображений не तोпить эволюцию и сохранить "недолгожителям" их естественное существование, в то время как "колонизаторы" выступают за ускорение эволюции посредством стирания "недолгожителей" с лица земли. "На что жизнь, если она так коротка?.. У вас такая ничтожная душа. Вы только вводите нас в грех гордыни: мы поневоле смотрим на вас сверху вниз; хотя могли бы смотреть снизу вверх на чтонибудь, что выше нас... Для "недолгожителя" продление жизни означает

только продление скорби; для "долгожителя" каждый лишний год — перспектива, вынуждающая его дать все, на что он способен... Какой смысл затягивать агонию? Как бы мы ни пытались вас спасти, рядом с нами вы всеравно обречены на медленное гниение", — так рассуждает юная "долгожительница" 56 лет от роду. Шоу отдает себе отчет в том, что "творческая эволюция" чревата расподоблением человечества и связанным с этим крушением той демократической и гуманистической традиции, тонкая пленка которой медленно росла на протяжении столетий. Но в моделировании "долгожительского" варианта "творческой эволюции" Шоу идет до конца — и в 5-й части с символичным названием "У предела мысли" перебрасывает нас в 31.920 год. Теперь земля населена исключительно "долгожителями", живущими почти вечно, до первого несчастного случая. Здесь нет стариков, но есть Древние — и это при том, что за 2 года пребывания в скорлупе человеческий зародыш успевает пройти стадию развития, равную у нас примерно 20 годам, начиная с рождения, а затем за 4 года детства — весь тот период, который мы проходим с 20 до 70 лет. В эти 4 года человек ест и спит, наслаждается искусством и любовью. 4 года спустя после рождения все это уходит в небытие — и начинается безграничное накопление мудрости. И в 31.920 году люди в художественном мире пенталогии Шоу подошли уже к тому рубежу, за которым — полное освобождение от тела и существование в виде чистой мысли. И вот Древние поочередно рассуждают: "Вот это дети, и заботит древних. До тех пор пока не разорваны узы, связывающие нас с нашим тираном-телом, мы не выполним своего предназначения... Наступит день, когда люди исчезнут и останется только мысль. Это и будет вечная жизнь".

Параллельно формированию утопической традиции формируется и традиция антиутопическая. Суть антиутопии — не просто в изображении потенциально возможного будущего, ориентированном на не-

приятие читателями такого будущего, но прежде всего - в изображении ценностно-негативных последствий с первого взгляда прогрессивного развития, в споре с утопией.

И вот уже в начале XIX века в Европе (а несколько позже в России) начинается формирование антиутопии. В основе европейской и русской антиутопических традиций XIX-XX веков лежит в значительной степени полемика с идеями "научного" переустройства общества, закономерная озабоченность возможностью "программирования" человека извне и в конечном счете - стирания при этом человеческой личности. И уже в романе Мэри Шелли "Франкенштейн или Освобожденный Прометей" присутствует образ искусственного человека, сделанного по последнему слову науки, которого можно разложить на составляющие и снова собрать - и этот человек страшен в своей животной безличности (позже антиутопический мотив "искусственного человека" ляжет в основу сюжета повести М.Булгакова "Собачье сердце"). В "Истории одного города" М.Е.Салтыкова-Щедрина мы уже видим антиутопическую модель общества в варианте Угрюм-Бурчеева, который "...начертавши прямую линию, замыслил втиснуть в нее весь видимый и невидимый мир..., чтоб нельзя было повернуть ни взад, ни вперед, ни налево, ни направо". В 1864 году "подпольный человек" Достоевского, полемизируя с утопическими программами социального переустройства, направленными на достижение "земного рая" в частности и с утопическим миром романа Н.Г. Чернышевского "Что делать?"; заявляет: "Вы верите в хрустальное здание, навеки нерушимое, то есть такое, которому нельзя ни языка украдкой выставить, ни кукиша в кармане показать. Ну а я, может быть, потому и боюсь этого здания, что оно хрустальное и навеки нерушимое и что нельзя будет даже и украдкой языка ему выставить". Впоследствии "антиутопическая" линия в творчестве Ф.М.Достоевского получает свое продолжение - жуткая картина "научного" переустройства

предстанет перед нами и в гармоническом обществе по модели Великого Инквизитора ("Братья Карамазовы"), и в еще более "гармоническом" обществе по модели Шигаева ("Бесы").

И все же расцвет антиутопии приходится на 20-й век. Связано это, очевидно, прежде всего с приведением в движение тех социальных механизмов, благодаря которым массовое духовное порабощение на основе последних научных достижений стало реальностью. Мироздание по Гитлеру в Германии 30-х - 40-х годов, мироздание по Сталину в Советском Союзе 20-х - 50-х стали зеркальным отражением мироздания по Шигаеву. Безусловно, в первую очередь именно на основе имеющегося в XX веке реального опыта "научного" тоталитаризма возникли антиутопические социальные модели в произведениях таких очень разных писателей, как А. Платонов ("Котлован") и В. Замятин ("Мы"), О. Хаксли ("Прекрасный новый мир") и Дж. Оруэлла ("1984"), Р. Бредбери ("451° по Фаренгейту") и Г. Франк ("Игрок минус"). Впрочем, в известной степени развитие антиутопической традиции было и реакцией на расцвет в 20-е годы своего рода романтического преклонения перед разного рода моделями "научного" общества: расцвет утопической традиции, безусловно, стимулировал и развитие антиутопической традиции, а, скажем, "Прекрасный новый мир" Хаксли (1932 г.) был написан в порядке полемики с концепцией Г. Уэллса - автора романа "Люди как боги".

Для антиутопических миров, созданных названными выше писателями, прежде всего характерно "усечение" личности до размеров, подвластных познанию и программированию. Еще Великий Инквизитор из романа Ф. М. Достоевского "Братья Карамазовы" исповедует убеждения, заключающиеся в том, что "...Люди постигнут, наконец, сами, что свобода и хлеб земной вдоволь для всякого немислимы... Они будут дивиться на нас и считать нас за богов за то, что мы, став во главе их, согласились выносить свободу над ними господствовать..."

Мы докажем людям, что они только жалкие дети, но что детское счастье слаще всякого". А уже в романе О.Хаксли "Желтый Кром", написанном ещё в 1921 году, в уста одного из героев вкладывается утопическая программа (для Хаксли эта программа, конечно, антиутопическая), в основе которой — "разумное использование неразумных сил". Во имя счастья человечества этот герой предлагает разделить человечество на 3 категории: это "правящая интеллигенция", "люди веры" и "стадо". Первые будут вырабатывать наиболее удобные для данного момента идеи, сознательно выдавать их за истину в последней инстанции и начинать им. периодически сменяемых, в зависимости от "срока годности" этих идей, "людей веры", которые уже будут нести всё это в "стадо" — вследствие чего "Люди будут убеждены, что не найти иного счастья, кроме как в работе и повиновении... Их заставят верить, что они счастливы и ужасно важны и что всё, что они делают, благородно и значительно. Работая свои восемь часов, подчиняясь лучшим из своей среды, убеждённые в собственном величии, в собственной значимости, в собственном бессмертии, они будут удивительно счастливы". Одинадцатью годами позже эти фантазии оживут на страницах романа О.Хаксли "Прекрасный новый мир" (1932). В основе антиутопического мира из романа Хаксли лежит следующий императив: "...Все формы индивидуальной жизни... должны быть строго регламентированы. Мысли, поступки и чувства людей должны быть идентичны, даже самые сокровенные желания одного должны совпадать с желаниями миллионов других. Всякое нарушение идентичности ведёт к нарушению стабильности, угрожает всему обществу". И в "прекрасном новом мире" эта идентичность достигнута: "Все счастливы. Все получают то, чего хотят, и никто не хочет того, чего он не может получить. Они обеспечены, они в безопасности; они никогда не болеют; они не боятся смерти; им не досаждают отцы и матери; у них нет жен, детей и возлюбленных, могущих доставить сильные пережива-

ния. Мы адаптируем их, и после этого они не могут вести себя иначе, чем так, как им следует". Как это достигается? А очень просто. Обитатели "прекрасного нового мира" выводятся из пробирок, причем зародыши с самого начала поделены на разряды - "альфа", "бета", "гамма" и так далее - вплоть до "морона". "Альфы" - будущие представители правящей интеллигенции, у которых усиленно развивается зародыш мозга - но лишь до определенной черты, чтобы свести до минимума опасность инакомыслия. Но ведь должен кто-то и наиболее неквалифицированные работы выполнять. Стало быть, во имя всеобщей гармонии требуется, чтобы эти люди и не могли выполнять никакой другой работы, а посему были довольны своей долей. Поэтому у зародышей низших каст посредством добавления в пробирку алкоголя высушивается мозг, а затем у новорожденных этих каст посредством применения электрошока вызывается ненависть к цветам и книгам. Большое внимание уделяется в "прекрасном новом мире" и формированию специфического "классового сознания" (то есть любви к своей касте, нежелания принадлежать к высшим (слишком много работы!) и презрения к низшим), равно как и формированию своего рода "пробирочного патриотизма": для этого даже песня придумана, заканчивающаяся словами:

"О, нет такой пробирки в целом мире,
Как милая пробирочка моя".

В "гармоническом" обществе из антиутопии Е.Замятина "Мы" (1920г.) перед нами предстает антиутопическое общество, которое, впрочем, само себе представляется образцом совершенства. Это общество, построенное на принципе абсолютного приоритета общественной целесообразности, - во имя достижения этого в замятинском антиутопическом Едином Государстве полностью уничтожено "Я": "Мы - счастливейшее среднее арифметическое. И нет счастливее цифр; живущих по стройным вечным законам таблицы умножения. Ни колебаний,

ни заблуждений. Истина — одна, и этот истинный путь — один; и эта истина — дважды два, и этот истинный путь — четыре. И разве не абсурдом было бы, если бы эти счастливо, идеально перемноженные двойки стали думать о какой-то свободе, то есть ясно — об ошибке". В этом обществе для всех — единый режим дня. Есть в Едином Государстве и искусство, предствленное Государственными Поэтами. Вот рассуждения из дневника главного героя: "Я думал: как могло случиться, что древним не бросилась в глаза вся нелепость их литературы и поэзии. Огромнейшая великолепная сила художественного слова — тратилась совершенно зря. Просто смешно: всякий писал — о чем ему вздумается. Так же смешно и нелепо, как то, что море у древних круглые сутки тупо билось о берег, и заключенные в волнах миллионы килограмметров — уходили только на подогревание чувств у влюбленных. Мы из влюбленного шепота волн — добыли электричество, из брызжущего бешеной пеной зверя — мы сделали домашнее животное, и точно так же у нас приручена и оседлана когда-то дикая стихия поэзии. Теперь поэзия — уже не беспардонный соловьиный свист: поэзия — государственная служба, поэзия — полезность.

Наши знаменитые "Математические Нонны": без них — разве могли бы мы в школе так искренне и нежно полюбить четыре правила арифметики? А "Шипы" — это классический образ. Хранители — шипы на розе, охраняющие нежный государственный цветок от грубых касаний... А "Ежедневные Слы Благодетеля"? Кто, прочитав их, не склонится набожно перед самоотверженным трудом этого Нумера из Нумеров? А жуткие, красные "Цветы Судебных приговоров"? А бессмертная трагедия "Опоздавший на работу"? А настольная книга "Станов о половой гигиене"? И в конце концов степень самоотречения личности во имя Единого Государства становится столь полной, что лишь подтверждает уже несомненную для всех реальность. Изу-

Чающаяся в школе Единого Государства легенда о "Трех Отпущенниках": "Это история о том, как троих нумеров, в виде опыта, на месяц освободили от работы: делай, что хочешь, иди, куда хочешь. Несчастные слонялись возле места привычного труда и голодными глазами заглядывали внутрь; останавливались на площадях - и по целым часам проделывали те движения, какие в определенное время дня были уже потребностью их организма: пилили и стругали воздух, невидимыми молотами побрякивали, бухали в невидимые болванки. И, наконец, на десятый день не выдержали: взявшись за руки, вошли в воду и под звуки Марша погружались все глубже, пока вода не прекратила их мучений".

А вот антиутопический роман Дж. Оруэлла "1984". Здесь изображено грядущее антиутопическое общество через несколько десятков лет после мировой революции, когда на территории бывшей Англии установился строй под названием "Ангсоц" (а вообще мир теперь разделен на три великие державы - Океанию, Евразию и Остасию, которые постоянно воюют друг с другом, не добиваясь, тем не менее, сколько-нибудь существенных изменений в ходе военных действий - ведь войны ведутся исключительно ради большого сплочения каждого из народов перед лицом врага). Нормального человеческого мышления и нормальных человеческих чувств в этом обществе, очень напоминавшем даже по ряду чисто внешних признаков сталинское общество, существовать просто не может. Нет, здесь пока не освоена технология "пробирочного" производства людей, как в "прекрасном новом мире" по модели Хаксли. Но люди здесь поставлены в такие условия, что невозможно даже мысленное несогласие с основными идеологическими догмами и с божественностью черноусого Старшего Брата (весь Лондон оклеен портретами с подписями "Старший Брат смотрит на тебя"). В самом деле, законов в Океании давно нет, а избранная когорта "допущенных" просто решает, кто достоин жить,

а кто — нет. Самое страшное преступление здесь — "мыслепреступление", а технология выявления "мыслепреступника" в "ангсоцевской" Океании очень проста. И дело здесь не просто в фиксации любого высказывания, не просто в том, что человек, уличенный в ведении дневника, обречен здесь на смерть. Существует еще и "полиция мыслей". И, главное, в каждой квартире существует "телекран", который нельзя выключить, — по нему передаются последние новости, и он же следит за поведением и настроением каждого из обитателей квартиры: "Конечно, никто не знал, наблюдают за ним в данную минуту или нет. Часто ли и по какому расписанию подключается к твоему кабелю полиция мыслей, об этом можно только гадать. Не исключено, что следил за каждым — и круглые сутки. Во всяком случае, подключиться могли когда угодно. Приходилось жить — и ты жил, по привычке, которая превратилась в инстинкт, — с сознанием того, что каждое твое слово подслушивают и каждое твое движение, пока не погас свет, наблюдают". Даже выражение лица может выдать — поэтому лучше постоянно охранять маску невозмутимости и спокойного оптимизма. А если прибавить сюда "двухминутки ненависти", когда в учреждениях проходят коллективные просмотры фильмов о главном "Враге народа", Эммануэле Голдстейне, "отступнике и ренегате", который "когда-то, давным-давно (так давно, что никто уже и не помнил когда), был одним из руководителей партии, почти равным самому Старшему Брату, а потом встал на путь контрреволюции, был приговорен к смертной казни и таинственным образом сбежал, исчез": обычно во время "двухминутки" показывали Эммануэля Голдстейна, который "поносил Старшего Брата..., обличал диктатуру партии, требовал немедленного мира с Евразией, призывал к свободе слова, свободе печати, свободе собраний, свободе мысли", и, "дабы не было сомнений в том, что стоит за лицемерными разглагольствованиями Голдстейна, позади его ли-

ца на экране маршировали бесконечные евразийские колонны: шеренга за шеренгой кряжистые солдаты с невозмутимыми... фидионониями выплывали из глубины на поверхность и растворялись, уступая место точно таким же. Глухой мерный топот солдатских сапог сопровождал бляению Голдстейна", и лишь появление на экране лица Старшего Брата успокаивало присутствующих. А до этого законопослушные слушатели в течение минуты-полтора вопят, улюлюкают и кидают в экранное лицо Голдстейна разные тяжелые предметы, и горе тому, чья ненависть проявится недостаточно ярко. А если прибавить сюда еще и "Недели ненависти", к которым ведется тщательная подготовка? Все это выливается в постоянный страх перед "мыслепреступлением" и осознание того, что "мыслепреступление нельзя скрывать вечно. Изворачиваться какое-то время ты можешь, и даже не один год, но рано или поздно до тебя доберутся". А если прибавить к этому еще и полный информационный вакуум при видимости полной открытости. Ибо есть в Океании Министерство правды - Миниправ - "ведавшее информацией, образованием, досугом и искусствами" (как, впрочем, и Министерство мира - Минимир - "ведавшее войной"; Министерство любви - Миниюб - "ведавшее охраной порядка" и Министерство изобилия - Минизо - отвечавшее за вконец расшатанную экономику). И занимается Министерство правды помимо всего прочего и тем, что "исправляет" старые газеты, книги и документы, изымая из них имена очередных разоблаченных "врагов народа", а также подменяя вредную для данного момента информацию другой, более "полезной" для данного момента (при этом все газеты, книги и документы перепечатываются заново - так, как будто никто никаких изменений в них не вносил). Допустим, "в самой большой секции документального отдела... работали люди, чьей единственной задачей было выискивать и собирать все экземпляры газет, книг и других изданий, подлежащих уничтожению и замене.

Номер "Таймс", который из-за политических переналадок и ошибочных пророчеств Старшего Брата перепечатывался, ³быть может, десяток раз, все равно датирован в подшивке прежним числом, и нет в природе ни единого опровергающего экземпляра. Книжки тоже переписывались снова и снова и выходили без упоминания о том, что они переименованы. Что же касается статистики Министерства изобилия - то здесь "Статистика в первоначальном виде - такая же фантазия, как и в исправленном. Чаще всего требуется, чтобы ты высасывал ее из пальца. Например, Министерство изобилия предполагало выпустить в четвертом квартале 145 миллионов пар обуви. Сообщают, что реально произведено 62 миллиона. Уинстон же, переписывая прогноз, уменьшил плановую цифру до 57 миллионов, чтобы план, как всегда, оказался перевыполненным. Во всяком случае, 62 миллиона ничуть не ближе к истине, чем 57 миллионов или 145. Весьма вероятно, что обуви вообще не произвели. Еще вероятнее, что никто не знает, сколько ее произвели, и, главное, не желает знать. Известно только одно: каждый квартал на бумаге производят астрономическое количество обуви, между тем как половина населения Океании ходит босиком. То же самое - с любым документированным фактом, крупным и мелким. Все расплывается в призрачном мире, и даже сегодняшнее число едва ли определишь". "И где-то, непонятно где, анонимно, существовал руководящий мозг, чертивший политическую линию, в соответствии с которой одну часть прошлого надо было сохранить, другую фальсифицировать, а третью уничтожить без остатка".

Ориентироваться в таком мире невозможно. И уже ни для кого нет ничего удивительного в трех партийных лозунгах: "Война - это мир", "Свобода - это рабство", "Незнание - сила". А в идеале планируется полное вытеснение мышления - в том числе и через развитие "новояза", т.е. нового языка, которым просто невозможно

передать то, что было написано до мировой революции. И тогда "вся литература прошлого будет уничтожена. Чосер, Шекспир, Мильтон, Байрон останутся только в новоязовском варианте, превращенные не просто в нечто иное, а в собственную противоположность. Даже партийная литература станет иной. Даже лозунги изменятся. Откуда взяться лозунгу "Свобода это рабство", если упразднено само понятие свободы? Атмосфера мышления станет иной. Мышления в нашем современном значении вообще не будет. Правоверный не мыслит - не нуждается в мышлении. Правоверность - состояние бессознательное".

А в антиутопическом мире фантастической повести Рея Бредбери "451° по Фаренгейту" самым страшным преступлением считается хранение книг - жилище, в котором обнаружена эта зараза, подлежит уничтожению через сожжение: для этого и специальные пожарные команды созданы. Еще бы - ведь чтение может - о ужас! - пробудить индивидуальность, а "идеальное общество" в антиутопическом мире Р.Бредбери базируется на следующем идеологическом постулате: "Пусть люди станут похожи друг на друга как две капли воды: тогда все будут счастливы, ибо не будет великанов, рядом с которыми другие почувствуют свое ничтожество". И вообще - "Если не хочешь, чтобы человек расстраивался из-за политики, не давай ему возможности видеть обе стороны вопроса. Пусть видит только одну, а еще лучше - ни одной". На этом стоит "идеальное общество", в котором чтение - самое страшное преступление.

Еще одной составляющей большинства антиутопических миров является жесткое кастовое деление. В самом деле, общество, в котором миллионы воля слиты в единую волю, нуждается в диктаторе, который бы эту волю направлял, понимая то, что недоступно всем остальным. Поэтому речь здесь идет уже не о юридическом, экономическом и т.д. неравенстве, но о неравенстве внутреннем, предполагающем деление людей с самого рождения на тех, в чьих руках

будет безграничная власть, и на тех, чей удел - безграничное повиновение и неспособность взглянуть шире, нежели это определено его положением. Уже "счастье" по модели Великого Инквизитора (Ф.М. Достоевский "Братья Карамазовы") и Шигалева (Ф.М. Достоевский "Бесы") предполагает изначальное деление людей на "счастливых младенцев" и на тех, кому на рожденье написано этими "младенцами" пекло. Вот социальная инфраструктура общества по модели Великого Инквизитора: "Будет тысяча миллионов счастливых младенцев и сто тысяч страдальцев, взявших на себя проклятие добра и зла". Еще более "заманчива" перспектива, которую рисует Шигалев из "Бесов" - "Он предлагает в виде конечного разрушения вопроса разделение человечества на две неравные части. Одна десятая доля получает свободу личности и безграничное право над остальными девятью десятиями. Те же должны потерять личность и превратиться вроде как бы в стадо и при безграничном повиновении достигнуть рядом перерождений первобытной невинности".

Один из героев "Желтого Крова" Олдоса Хаксли предлагает разделить общество во имя "всеобщего счастья" на три неравные части ("правящая интеллигенция", "люди веры" и "стадо"). А в антиутопическом обществе из "Прекрасного нового мира" количество каст уже значительно больше. Есть здесь свои Великие Инквизиторы, то есть Верховные Контролеры (они же Хранители во главе с Благотелем из романа Е.Замятина "Мы", они же члены внутренней партии во главе с Старшим Братом из романа Дж.Оруэлла "1984", они же Контролеры из романа Г.Франке "Игрек минус", они же Брандмейстеры из повести Р.Бредбери "451° по Фаренгейту"). Пониманию Верховных Контролеров из романа Хаксли доступен даже запрещенный Шекспир: "Видите ли, это запрещено. Но поскольку законы издаю здесь я, я могу и нарушить их". Но и все остальное население разделено на целый ряд каст - во имя приспособления к предстоящей рабо-

те. Если "прекрасный новый мир" не может предоставить всем работникам равной квалификации — то "гармония" достигается за счет преднамеренного уничтожения в человеке всех тех интеллектуальных или эмоциональных потенций, которые не будут нужны для в прямом смысле этого слова написанной на роду деятельности. Отсюда и деление пробирок на категории "альфа", "бета", "гамма" и т. д. Смысл этой страшной иерархии заключен в словах Верховного Контролера: "Представьте себе фабрику, весь штат которой состоит из альф, то есть из индивидуализированных особей..., адаптированных так, что они обладают полной свободной воли и умеют принимать на себя любую ответственность. Человек, раскупоренный и адаптированный как альфа, сойдет с ума, если ему придется выполнять работу умственно дефективного эпсилона. Сойдет с ума или примется все разрушать...

Тех жертв, на которые должен идти эпсилон, можно требовать только от эпсилона по той простой причине, что для него они не жертвы, а линия наименьшего сопротивления. Его адаптируют так, что он не может жить иначе. По существу..., все мы живем в бутылках. Но если мы альфы, наши бутылки относительно очень велики". "Прекрасный новый мир" еще хранит память о "кипрском эксперименте" — "Начат он был в 473 году эры Форда. По распоряжению Главнуправителей Мира остров Кипр был очищен от всех его тогдашних обитателей и заново заселен специально выращенной партией альф численностью в двадцать две тысячи. Им дана была вся необходимая сельскохозяйственная и промышленная техника и предоставлено самим вершить свои дела. Результат в точности совпал с теоретическими предсказаниями. Землю не обрабатывали как положено; на всех заводах бастовали; законы в грош не ставили, приказам не повиновались; все альфы, назначенные на определенный срок выполнять черные работы, интриговали и ловчили, как могли, чтобы перевестись на должность почище, а все, кто сидел на чистой работе, вели встречные интриги,

чтобы любым способом удержать ее за собой. Не прошло и шести лет, как разгорелась самая настоящая гражданская война. Когда из двадцати двух тысяч девятнадцать оказались перебиты, уцелевшие альфы обратились к Главномууправителям с единодушной просьбой снова взять в свои руки правление. Просьба была удовлетворена. Так пришел конец единственному в мировой истории обществу альфа. А посему - во имя всеобщей гармонии - естественно существующее в человеческом обществе неравенство заменено в "прекрасном новом мире" неравенством программируемым - и абсолютным, непреодолимым.

Для большинства антиутопий XX века характерна также постановка вопроса о соотношении цели и средств, необходимых для преобразования в желаемом направлении такого тугоплавкого материала, как человеческая природа. Даже утопические миры Дж.-Б. Шоу и Г. Уэллса проделали на пути к своему расцвету достаточно кровавый путь. Даже Дж.-Б. Шоу - автор пенталогии "Назад к Мафусайлу" скрепя сердце соглашается с тем, что "творческая эволюция" человечества в сторону "долгожительства" непременно на переходном этапе будет сопряжена с делением человечества на две неравноправные расы - "долгожителей" и "недолгожителей" - и в конце концов с уничтожением последних (по законам естественного отбора).

Если говорить о цене построения "научного" общества в уэллсовском варианте - то "Прежде, чем в Утопии утвердилось научное государство, во имя его утверждения погибло более миллиона мучеников - а тех, кто просто терпел ради него беды и страдания, сосчитать вообще невозможно". Но если для утопического взгляда на мир, как правило, характерно нежелание концентрироваться на этой проблеме, то для антиутопического взгляда, напротив, характерна постановка вопроса о самоуничтожении самой цели, достигаемой посредством разного рода "прополок" и "чисток".

Как известно, и герои "Бесов" Достоевского в качестве конеч-

ной цели имели перед своими глазами счастье человечества. А вот что касается средств? Вот, например, в чем заключается утопия (для Достоевского это; конечно, антиутопия), смоделированная одним из героев "Бесов", Шигалевым: "Каждый принадлежит всем, а все - каждому. Все рабы и в рабстве равны. В крайних случаях клевета и убийства, а главное - равенство. Первым делом понижается уровень образования, наук и талантов. Высокий уровень наук и талантов доступен только высшим способностям - не надо выших способностей!.. Высшие способности не могут не быть деспотами и всегда развращали больше, чем приносили пользы: их изгоняют или казнят. Цицерону отрезывается язык, Копернику выкалываются глаза, Шекспир побивается камнями - вот шигалевщина!.. Мы уморим желание: мы пустим пьянство, сплетни, донос; мы пустим неохлажденный разврат, мы всякого гения потушим в младенчестве. Все к одному знаменателю, полное равенство... Но нужда и судорога: об этом позаботимся мы, правители... Полное послушание, полная безличность, но раз в 30 лет Шигалев пускает и судорогу, и все вдруг начинают поедать друг друга, до известной черты, единственно, чтобы не было скучно. Скука есть ощущение аристократическое; в шигалевщине не будет желаний. Желание и страдание для нас, а для рабов - шигалевщина". Цель прекрасная - всеобщее счастье, а уж вся эта шигалевщина - одно сплошное средство.

А вот одна из столбовых вех на пути к торжеству Единого Государства из замаяковского романа "Мы": "Наши предки дорогой ценой покорили, наконец, Голод; я говорю о Великой Двухсотлетней Войне - о войне между городом и деревней. Вероятно, из религиозных предрассудков дикие христиане упрямо держались за свой "хлеб". Но в 35-м году - до основания Единого Государства - была изобретена наша теперешняя нефтяная пища. Правда, выжило только 0,2 населения земного шара. Зато эти ноль целых и две десятых вкусили

блаженство в чертогах Единого Государства". "После 1960 года мы затеяли и выиграли две атомные войны", — это фрагмент из истории антиутопического государства из романа Р.Бредбери "451° по Фаренгейту". Что же касается антиутопического общества из романа О.Хаксли "Прекрасный новый мир" — то здесь, например, одной из вех на пути к власти Верховных Контролеров была "знаменитая Бойня в стенах Британского Музея", когда "две тысячи фанатиков культуры были отравлены дихлорэтиловым сульфидом".

В большинстве рассматриваемых здесь произведений антиутопические общества показаны в период своего расцвета — и, следовательно, относительной устойчивости. И все же и эти общества не могут обойтись без постоянных "прополок" человеческого "огорода". В замаятинском антиутопическом мире поэт, посягнувший в своих стихах на Благодетеля, подлежит казни через специально для этого сконструированную "Машину Благодетеля", а другой поэт обязан по этому поводу "приговор поэтизировать". В оруэлловском антиутопическом мире, очень напоминающем сталинское общество, социальная селекция осуществляется посредством "распыления": "...Чистки и распыления были необходимой частью государственной механики. Даже арест человека не всегда означал смерть. Иногда его выпускали, и до казни он год или два гулял на свободе. А случалось и так, что человек, которого давно считали мертвым, появлялся, словно призрак, на открытом процессе и давал показания против сотни людей, прежде чем исчезнуть — на этот раз окончательно". Окончательно еще и потому, что "распыленные" объявлялись в антиутопическом оруэлловском мире никогда не существовавшими, и их имена "изымались" из всех печатных изданий и документов описанным выше способом. Судьбы членов антиутопического общества из романа Г.Франке "Игрек минус" регулярно "вычисляет" компьютер (выбор телепрограмм, личные контакты, высказывания в "обязательный час самокритики" и т. д.).

Если кто-то окажется ниже категории "игрек" - то он, как правило, подлежит уничтожению - ведь люди, на долю которых выпал этот жребий, суть "выродки, скрытые отщепенцы, и их действительно следует устранить из общества" (можно вспомнить Город Солнца из утопического мира Томмазо Кампанеллы - правителей этого города очень тревожило, что при ослаблении надзора могут, упаси боже, даже оставить потомство люди, которые "работают хорошо только из страха перед государством и перед Богом, а не будь этого, они тайно или открыто губят государство").

А что предлагает тонкий эстет мистер Скоуген из "Желтого Крома" Хаксли для тех, кто слишком щепетилен для "правлящего интеллигента", слишком умен, чтобы влиться в ряды "людей веры", и недостаточно покорен, чтобы смиренно пастись вместе со "стадом"? Только один выход - "камеру смерти". Верхний Контролер из "Прекрасного нового мира" более гуманен. Он подобных "нарушителей спокойствия" отправляет "на острова", в общество им подобных - и по-человечески им завидует: "Туда посылают тех, в ком почему-либо развилось самосознание до такой степени, что они стали непригодны к жизни в нашем обществе. Все те, кого не удовлетворяет правоверность, у кого есть свои, самостоятельные взгляды". "Как хорошо, что в мире так много островов. Не знаю, что бы мы стали делать без них? Вероятно, поместили бы вас всех в смертную камеру", - задумчиво произносит Верховный Контролер в разговоре с группой высылаемых. ' написан был "Прекрасный новый мир" в 1932 году. Пройдет совсем немного времени - и "смертная камера" станет реальностью всеевропейского масштаба. А в 1936 году устами "автобиографического" героя романа "Слепой в Гизе" Хаксли вновь выразит свой взгляд на социально-утопические иллюзии: по глубокому убеждению писателя, всякое внешнее по отношению к индивидуальному "Я" "научное" переустройство общества автоматически предпо-

лагает социальную селекцию - когда "те, кто не согласен с вами и не хочет осуществлять ваши планы, суть враги добра и человечества. И уже нет более мужчин и женщин, а есть олицетворение зла. Убиение мужчин и женщин - есть зло; но убиение врагов есть долг. Отсюда - Священная Канцелярия, отсюда - Робеспьер и ОГПУ".

Итак, цель оправдывает средства. Грядущий рай оправдывает и "прополку" человеческой души, и "прополку" человечества. Только вот как он должен выглядеть - этот рай, платить за который надо такой ценой? Ведь на пути к этому раю оправдывается "вынесение за скобки" одних во имя более быстрого движения к совершенству других. Такой постулат, следовательно, должен переключаться и в грядущий рай. Ну а если даже право на жизнь не является неотъемлемым правом человека (перед лицом интересов Великого Целого) - то о каких еще гарантиях можно говорить всерьез? Человек становится функцией, инструментом, который можно использовать - а можно и выбросить за ненадобностью. И, по убеждению большинства "антиутопистов", полное совпадение интересов личности и интересов общества несовместимо ни с какими личными гарантиями; оно требует абсолютного отказа от права личности на тайну от государства в сочетании с абсолютной монополией государства на любую истину. И в художественном мире большинства антиутопий XIX-XX веков "идеальное" общество просто не может существовать без развитой системы доносов и взаимошпионажа. Как известно, еще в антиутопическом обществе по-угрим-бурчеевски из "Истории одного города" М.Е.Салтыкова-Щедрина каждая "поселенная единица" должна была иметь своего шпиона. В антиутопическом мире из романа Е.Замятина "Мы" каждый обязан доложить о любом подозрительном слове или поступке в Бюро Хранителей в течение 24 часов, а для удобства надзора люди помещены в прозрачные жилые помещения и лишь изредка, по особому разрешению, могут пользоваться "правом штор":

"Среди своих прозрачных, как бы отканных из свежающего воздуха, стен - мы живем всегда на виду, вечно омываемые светом. Нам нечего скрывать друг от друга. К тому же это облегчает тяжкий и высокий труд Хранителей. Иначе мало ли бы что могло быть. Возможно, что именно странные, непрозрачные жилища древних породили эту их жалкую клеточную психологию".

"Приходилось жить - и ты жил по привычке, которая превратилась в инстинкт, - с сознанием того, что каждое твое слово подслушивают и каждое движение, пока не погас свет, наблюдают" - это уже из жизни обитателей оруэлловского антиутопического общества. Стоит привилегированному "альфа плюсу" из "Прекрасного нового мира" Олдоса Хаксли сказать несколько неосторожных слов в разговоре с возлюбленной - как это тут же становится известно Директору, со всеми вытекающими отсюда последствиями. Стоит пожарному Монтегу из повести Р.Бредбери "451° по Фаренгейту" начать в присутствии жены и ее приятельницы вслух читать стихи - как все слушательницы, включая жену Монтега, кинулись звонить в пожарную часть. А один из основополагающих постулатов антиутопического мира из романа Г.Франке "Игрек минус" состоит в следующем: "В соответствии с принципами тождественности государства и гражданина для ведомств, которым вменено в обязанность осуществлять оборот информации, не существует никакой частной сферы или права на тайну... Личность есть не что иное, как сумма всех поддающихся учету данных. Право гражданина на обеспечение и защиту может быть гарантировано ему лишь в случае, если структура личности целиком доступна наблюдателю". Такова цена социальной гармонии.

Разумеется, само жанровое определение "антиутопия" предлагает наличие в художественном произведении фантастического элемента (как предполагает наличие такого элемента и жанр утопии). Однако если европейская утопия, формируясь еще в эпоху Возрождения, опиралась

в значительной степени на мечту, на представления об идеале, то развитие антиутопической традиции, приходящееся на конец XIX века и на XX век, в значительно большей степени отражает реалии общественного бытия. Та ступень контроля над личностью, которая достигнута в художественном мире романа Е.Замятина "Мы" или романа О.Хаксли "Прекрасный новый мир", в данный момент недостижима по причинам чисто техническим, однако социальные, политические, социально-психологические предпосылки к движению тех или иных человеческих обществ именно в этом направлении в XX-м веке (особенно в первой его половине) представляли очень серьезную опасность. Катаклизмы начала века (мировая война, затем - полоса экономической нестабильности, увенчавшаяся кризисом 1929-33 годов, породили на достаточно широком срезе тоску по "единой воле", связующей распадающиеся части целого. Одновременно приходящееся на конец XIX - начало XX веков ускорение научно-технического прогресса породило опять-таки на достаточно широком срезе "естественнонаучную эйфорию", веру в возможность вычисления наиболее оптимального пути развития общества и "волевого" направления общества именно в этом направлении: не случайно, в конечном счете, как утопическое общество по Г.Уэллсу, так и антиутопические общества по Е.Замятину и О.Хаксли были построены на основе неоспоримых эмпирических и экспериментальных данных, полученных в результате естественно-научных исследований, - в этом отразились реальные процессы, происходившие в общественном сознании. И, скажем, характеризуя духовные истоки принятия значительной частью населения России революции 1917 года, Н.Бердяев в статье "Истоки и смысл русского коммунизма" пишет: "...народ, живший иррациональными верованиями и покорный иррациональной судьбе, вдруг почти помешался на рационализации всей жизни, поверил в возможность рационализации без всякого иррационального остатка, поверил в машину вместо Бога. Русский

народ из периода теллурического, когда он жил под мистической властью земли, перешел в период технический, когда он поверил во всемогущество машины и по старому инстинкту стал относиться к машине, как к тотему". Безусловно, отразилась на массовой психологии и первая мировая война. По мнению Н.Бердяева, "уже война выработала новый душевный тип, тип, склонный переносить военные методы на устройство жизни, готовый практиковать методическое насилие, властолюбивый и поклоняющийся силе. Это - мировое явление, одинаково обнаружившееся в коммунизме и фашизме". Наконец, I-я половина XX века стала временем, когда наиболее грозные антиутопические предсказания, сделанные ранее, начали обываться: в конце концов то, что происходило в 30-е - 50-е годы и в СССР, и в Германии, едва ли могло присниться, скажем, Шигалеву из "Бесов" Достоевского даже в страшном сне. И "антиутописты" XX века не удовлетворялись игрой воображения, но рассматривали свои антиутопические миры как возможное следствие развития тенденций, присутствующих в реальной жизни. И вот Благодетель из замятинского романа "Мы" объясняет, что господствующая система "программирования" человеческой личности первоначально не была навязана сверху - но была порождена извечным стремлением самих людей к определенности: "О чем люди - с самых пеленок - молились, мечтали, мучились? О том, чтобы кто-нибудь раз и навсегда сказал им, что такое счастье, - и приковал их к этому счастью на цепь". Что касается возникновения антиутопического общества из повести Р.Бредбери "451° по Фаренгейту", то и здесь "Все это произошло без всякого вмешательства сверху, со стороны правительства. Не с каких-либо предписаний это началось, не с приказов или цензурных ограничений. Техника, массовость потребления - вот что, хвала господу, привело к нынешнему положению".

И одновременно в художественном мире рассматриваемых здесь

антиутопий присутствуют и силы, противостоящие всеобщему "очастью по приказу". В произведениях большинства "антиутопистов" центральным конфликтом как раз и является конфликт между силами, утверждающими антиутопические структуры, и силами, этим структурам противостоящими: ведь так уж устроен человек, что сочетаются в нем стремление к части даже ценой отречения от свободы, страх перед свободой - и одновременно потребность в ней. Вот и в художественном мире замаятинского романа "Мы" в душах тех же очастливленных Благодетелем людей постепенно зарождается несогласие с обесличивающей их системой (герой-рассказчик не идет доносить в Бюро Хранителей на свою возлюбленную; врач спасает от Великой Операции по удалению фантазии человека с зародившейся душой); постепенно эпидемия страшного заболевания под названием "душа" становится массовой - вследствие чего зреет заговор, поставивший на карту само существование Единого Государства. Формирование антиутопического общества из повести Р.Брадбери "451° по Фаренгейту" "произошло без всякого вмешательства сверху, со стороны правительства" - и в то же время это же общество время от времени рождает в своих недрах людей, пополняющих - подобно бывшему пожарному Монтегу - ряды подпольной интеллигенции. На конфликте между прозревшей личностью и тоталитарным "ангсоцем" держится и сюжет романа Дж.Оруэлла "1984". О.Хаксли также признавал сосуществование в человеческой душе этих двух противоположнонаправленных тенденций - в уста явно симпатичного писателю героя романа "Эти бесплодные листья" вложены следующие слова: "Большинство людей в современном образованном демократическом государстве... слишком осознают себя, чтобы слепо подчиняться, и слишком не способны вести себя разумно сами". И в "Прекрасном новом мире" Хаксли тоже представлена борьба сил, утверждающих антиутопические структуры, и сил, эти структуры отрицающих. Даже элемент стихийного бунта присутст-

вует - один из героев с именем Дикарь с криком "Я пришел дать вам свободу!" пытается сорвать раздачу государственного наркотика - сомы (правда, этот бунт, в отличие от заговоров в антиутопических мирах Замятина или Франке, самих основ антиутопического общества не потрясает - чтобы ликвидировать его последствия, достаточно было распылить в воздухе сому и пустить при этом в эфир "Синтетическую речь "Антибунт-2").

XX-й век - это век, начавшийся мировой войной и кризисом ранее незыблемых ценностей, продолжившийся возникновением радужных утопических надежд и многочисленными попытками слить мечту с реальностью, заканчивающийся кризисом утопического сознания. И рассмотренные здесь утопии и антиутопии могут быть своего рода путеводителем по одному из интереснейших направлений развития общественной мысли.

Разговор об "интеллектуальной прозе" XX века был бы неполным без разговора о творчестве Олдоса Хаксли - писателя, для которого образное освоение окружающей действительности было неотделимо от освоения научного, а многие из произведений которого были одновременно и художественными произведениями, и научными изысканиями, и этическими или эстетическими трактатами. И к какой бы сфере деятельности Хаксли ни обращался (в молодости он делал больший акцент на собственно художественном творчестве; позже художественная форма служила Хаксли преимущественно оболочкой, удобной для "упаковки" тех или иных идей) - везде он добивался очень многого, и в настоящее время на Западе он рассматривается в прямом смысле этого слова как классик XX века. Еще во 2-ой половине 20-х годов выдающийся американский писатель Томас Вулф назвал Хаксли "молодым писателем с самым большим потенциалом". Другой литературовед, А. Хендерсон, считал, что "среди живущих писателей нету того, кто в большей степени, чем Хаксли, был бы достоин перечисления" и даже ставил Хаксли как писателя значительно выше, скажем, Хемингуэя или Фолкнера (хотя в искусстве, наверное, такая иерархическая "расстановка" едва ли уместна). Но в нашей стране до самого последнего времени произведения Хаксли были "полузапретными" - и до самого последнего времени даже в ГБЛ они находились в "спецхране" и выдавались лишь по специальному разрешению. В 1936 году в нашей стране тиражом 10.000 экземпляров каждый вышли два его романа (может, это связано с тем, что Хаксли как писателя высоко ценил А. М. Горький) - и вслед за тем до самого 1985 года имя Хаксли у нас было официально "забыто". И лишь в последние 5 лет лед постепенно тронулся - и, помимо довольно многочисленных изданий антиутопического романа "Прекрасный новый мир" (первое за пос-

ледние годы издание - в "Иностранной литературе", 1988, № 4), вышли в свет сборник новелл Хаксли (1985г.), его роман "Желтый Кром" в "связке" с несколькими рассказами (1987г. - впрочем, справедливости ради следует отметить, что "Желтый Кром" был издан в издательстве "Прогресс" еще в 1979 году, но - на английском языке), наконец - роман "Обезьяна и сущность" (1990г.). Итак, Хаксли постепенно начал возвращаться к советскому читателю.

Родился Хаксли в 1894 году. Род, к которому писатель принадлежал, - это всемирно знаменитый род Хаксли, давший миру немало крупных ученых и деятелей культуры - достаточно лишь вспомнить, что этот род дал знаменитого сподвижника Дарвина (дед Олдоса), фамилия которого у нас транскрибируется как "Гексли". Отец писателя был известным литератором. Род Хаксли обладает такой известностью, что на западе в 1968 году вышла даже книга Р.-В. Кларка, в которой описана жизнь нескольких поколений Хаксли.

Будущий писатель получил блестящее образование вначале в Итоне, а после - в оксфордском Баллиол-колледже, где получил филологическое образование (в ранней юности Хаксли мечтал о деятельности врача - но тяжелое заболевание глаз, вследствие которого Хаксли постоянно сбалансировал на грани слепоты, помешало осуществлению этой мечты). По завершении образования Хаксли какое-то время преподавал в Сорбонне, затем работал литературным обозревателем журнала "Атений", затем - печатался как театральный критик в "Вестминстерской газете" (по воспоминаниям, по долгу службы Хаксли посещал в это время театры до 250 раз в году). Наконец, по прошествии какого-то времени Хаксли бросает профессиональную журналистику и с головой уходит в литературное творчество.

С детства у Олдоса выработался трагический взгляд на жизнь, что усугубилось пережитыми Олдосом в детстве и юности потрясениями (ранняя смерть матери, самоубийство брата, постоянный страх пё-

ред полной слепотой). Конечно, не могла не проехать по поиске Олдоса и первая мировая война, которая началась, когда Олдосу было 20 лет. Сам Олдос, находящийся на грани слепоты, разумеется, на фронт призван не был – но уход на фронт и гибель многих его родственников и друзей были для него, естественно, душевной драмой, и в его произведениях 20-х годов все, что связано с этой войной, буквально кровоточит.

Мучительные переживания юности прежде всего и определили тот путь напряженного искания идеала, по которому Хаксли шел на протяжении всей жизни. Вообще творческая эволюция Хаксли – это длительный и мучительный путь от абсолютного сомнения к обретению определенной совокупности позитивных ценностей, более того – к уверенности в своем мессианском предназначении даровать человечеству "рецепт" спасения едва ли не от всех социальных невзгод (впрочем, "рецепты эти время от времени менялись). Сам же "перелом" в сторону превращения писателя в "пророка" приходится на середину 1930-х годов.

В 1920-е годы Хаксли были написаны романы "Желтый Кром" (1921), "Шутовской хоровод" (1923г.), "Эти бесплодные листья" (1927г.), "Контрапункт" (1928г.), а также целый ряд новелл и трактатов. Для Хаксли этого периода характерно абсолютное сомнение во всех ценностях – и потому при построении своих романов в это время Хаксли идет по пути "полифонии" – то есть по пути "связывания" в единое целое многих "голосов", причем "голосов", порой друг друга опровергающих, таким образом, чтобы эти "голоса" оставались равноправными, чтобы ни один из них не представлял перед читателем как голос Истины. Да, в каждый из своих романов этого времени Хаксли вводит и "автобиографического" героя, то есть сомневающегося во всем литератора, творческие принципы которого сродни творческим принципам самого Хаксли – но и "голос" этого героя Хаксли тоже

старается ставить не "над" другими голосами, а в один ряд с ними, причем позиция этого "автобиографического" героя тоже оказывается весьма уязвимой и подвергается ироническому переосмыслению вместе со всеми остальными позициями. В самом деле, позиция абсолютного сомнения непременно должна предполагать и сомнение в истинности самое себя.

"Всесомнение" Хаколи 20-х годов доходит до того, что "автобиографический" герой романа "Контрапункт" Филип Куорлз произносит: "А может, этого истинного "Я" вовсе и нет". В другом случае, в рамках того же романа "Контрапункт", "многоголосие" вдруг прерывается авторским замечанием: "И все одинаково правы и одинаково неправы, и никто... не слушает остальных". Вот что представляет для Хаколи 20-х годов жизненный оркестр, где дирижер — неисповедимая судьба. При построении своих произведений этого времени Хаколи руководствуется музыкальной теорией контрапункта (музыковед К. Йеппесен определяет контрапункт следующим образом: "Сущность теории контрапункта состоит в определении того, как две или более линий разворачиваются одновременно в наиболее свободном мелодическом развитии, не благодаря струнам, но вопреки им"). По убеждению Хаколи, именно контрапунктовое построение музыкального произведения, когда слушатель в рамках одного произведения одновременно воспринимает несколько ритмических линий, в максимально возможной степени отражает объективную реальность. По мнению О. Хаколи, "контрапунктовое" построение в чистом виде приложимо лишь к музыке и к живописи ("Живопись тоже может представлять одномоментное единство несовместимостей"), однако Хаколи — автор статьи "Об искусстве и его служителях" выражает острое сожаление по поводу невозможности достигнуть эффекта контрапункта в чистом виде в рамках литературного произведения — "Мы можем созерцать одновременно несколько вещей и мы можем слышать одновременно несколько вещей".

(В.Р. - "голосов"). Но, к несчастью, мы не можем прочитывать одновременно несколько вещей (В.Р. - составляющих текста). Действительно, любая хорошая метафора - это смесь составляющих, отличающихся друг от друга, но гармонизированных в единое выразительное целое. Но метафоры не могут быть извлечены (В.Р. - из текста), и в литературе нет эквивалента непрерывному контрапункту или пространственному единству различных элементов, соединенных так, чтобы они при первом взгляде воспринимались как значимое целое". Однако Хаксли считал возможным такое построение текста, при котором достигается весьма осязаемое приближение к эффекту контрапункта. Хаксли 20-х годов доносит до читателей свои творческие принципы через своего "автобиографического" героя писателя Филипа Курлза из романа "Контрапункт": "Нужно только достаточно много действующих лиц и контрапункт параллельных сюжетов. Пока Джонс убивает жену, Смит катает ребенка в колясочке по саду. Только чередовать темы. Романист создает модуляции, дублируя ситуации или действующих лиц. Он показывает несколько человек, полюбивших, или умирающих, или молящихся - каждый по-своему. Другой путь: романист может присвоить себе божественную привилегию творить и созерцать события в их различных аспектах: эмоциональном, научном, религиозном, философском и т.д. ...Зачем ограничиваться одним романистом внутри моего романа? Почему не ввести второго - внутри его романа? И третьего - внутри романа второго. В, скажем, десятом отражении может появиться романист, излагающий мой сюжет в алгебраических уравнениях"... Такой подход продиктован не столько тяготением к формальным изыскам, сколько стремлением вобрать в художественный мир своих произведений как можно больше чужих миров: "Я хотел бы взглянуть на мир всеми глазами сразу... Глазами верующего, глазами ученого, глазами экономиста, глазами обывателя" - так излагает свое художественное кредо все тот же "автобио-

ографический" Филип Куорлз.

Есть и ряд наиболее "типичных" для романов Хаколи 20-х годов героев. Это и "автобиографический" сомневающийся во всем герой, это и ученый-естествоиспытатель, рассматривающий все в этом мире лишь в категориях своей науки, это и человек, убежденный в том, что его предназначение - делая зло, служить тем самым добру, служа дьяволу - служить Богу, это и убежденный апологет классовой борьбы вроде марксиста Иллиджа из романа "Контрапункт". Это, наконец, герой "лоуренсовского" типа. Дело в том, что близким другом Хаколи был писатель Д.-Г. Лоуренс (1885-1932) с его идеалом цельного, нерасщепленного "естественного" человека как гармонического единства разума, души и тела: по убеждению Лоуренса, всякий перевес одной из этих трех субстанций приводит к вырождению. Наиболее характерным героем "лоуренсовского" типа в произведениях Хаколи является Рэмпион из "Контрапункта", рассуждающий о трех болезнях, мучающих человечество: о болезни Иисуса, болезни Ньютона и болезни Генри Форда, считающий, что вытеснение в человеке животного начала - это преступление перед человеческой природой и что современная европейская цивилизация ведет человечество к вырождению.

Некоторые исследователи считают, что "голоса" героев "лоуренсовского" типа Хаколи ставит над всеми остальными "голосами". Хаколи действительно был другом Лоуренса и даже хотел в свое время (1915г.) отправиться вместе с Лоуренсом во Флориду, чтобы строить там утопическое общество по "лоуренсовской" модели, общество "цельных", "естественных" людей. Наконец, именно семья Хаколи окрашивала Лоуренсу последние дни его жизни и именно Олдос Хаколи был тем человеком, который вызвал к Лоуренсу врача в последний день его жизни. Однако, тем не менее, к идеям Лоуренса Хаколи относился весьма скептически; эти идеи были для Хаколи

таким же предметом сомнения, как и все остальные идеи. Даже в трактате "Делай, что хочешь" (1929г.), который написан под влиянием некоторых идей Лоуренса, есть такие слова: "Действительно, это "цельная личность" — это, строго говоря, мифологическая фигура. Состоящая... из целой колонии душ — душ клеток, душ органов, душ групп органов, душ голода, сексуальных душ, душ власти, отадных душ, о многообразной деятельности которых наше сознание (Душа с большой буквы "Д") осведомлено очень слабо и опосредованно — мы не в состоянии познать реальную природу нашей личности как целого. Единственное, что мы можем, — это осмелиться создать гипотезу, то есть создать мифологическую фигуру, назвать ее Человеческой личностью и надеяться, что обстоятельства не обнаружат слишком безнадежную ложность наших догадок". Впоследствии, в 1936 году, Хаксли заставит своего "автобиографического" героя из романа "Слепой в Газе" Зитони Бивиса еще более критично оценить взгляды Лоуренса: "Лоуренс считал животную цель достаточной и удовлетворительной. Лучше лишенная (В.Р. — по мнению Лоуренса) разума анонимность, на которой он настаивал, нежели отвратительные отношения между человеческими существами, находящимися на полпути к сознанию, только наполовину цивилизованными. Но Лоуренс никогда не смотрел в микроскоп, никогда не видел биологическую энергию в ее основном нерасчлененном состоянии. Он и не хотел смотреть, он отрицал принцип микроскопа, опасаясь того, что перед ним может открыться. И у него были основания опасаться. Эти — друг под другом — бездны безличности, неукротимо надвигающиеся, — они бы ужаснули его". И герои "лоуренсовского" типа — в том числе и Ремпион из "Контрапункта" — попадают во всеосмеивающий кругозор Хаксли-сатирика на ранних правах со всеми прочими героями-идеологами, которые в какой-то момент подходят к "стене", за которой — осознание условности, относительности того, что они

считали святым. Вот марксист Иллидж из "Контрапункта" - в какой-то момент он решается на убийство своего идейного врага - фашистского лидера Зверарда Узбли. Он приступает к "операции" с уверенностью в том, что выполняет свой долг - однако, увидев мертвое тело своего врага, вдруг осознает, что "богатство и бедность, эксплуатация и революция, справедливость, возмездие, негодование что все это не стояло ни в какой связи с этими коченеющими членами, с этим разинутым ртом, с этими полужакрытыми, остекленевшими, таинственно смотрящими глазами".

Некоторые исследователи рассматривают всесомнение Хаксли 20-х годов просто как своего рода циничную "пляску на костях" осмеиваемых ценностей. Однако, по всей видимости, подобная позиция Хаксли объясняется скорее чрезмерным ценностным максимализмом. В конце концов всякая ценность носит объективно-субъективный характер - ^{она} действительна лишь по отношению к оценивающему мир человеческому сознанию и не может быть ценностью для всех. А Хаксли, априорно сообщая тем или иным относительно субъективным ценностям свойства богоданности, абсолютности, а затем обнаруживая условность, субъективность этих ценностей, приходит к выводу о неспособности человека постичь ценностную природу мира вообще, а следовательно - и сознательно изменять мир. Хаксли, таким образом, оказался застрявшим в 1920-е годы в замкнутый круг, полуса которого - ценностная абсолютизация и ценностный нигилизм. И, обосновавшись в 20-е годы на позиции абсолютного ценностного сомнения, Хаксли время от времени отправляется на поиски "ключа от Абсолюта", чтобы опять через какое-то время вернуться к исходной позиции.

Словно бы иллюстрируя процесс своих ценностных исканий в его динамической замкнутости, Хаксли пишет в 1929 году небольшой трактат "Вордсворт в тропиках" - при этом своего рода толчком к ав-

торским размышлениям в данном случае является переосмысление одной из претендующих на абсолютность ценностей — дикой природы; которая, по мнению Хаксли, претендовала на абсолютность в сознании Вордсворта. Мысленно переместив Вордсворта в мир враждебной человеку природы тропиков, Хаксли делает для себя открытие, состоящее в том, что претендующая на абсолютность в сознании Вордсворта ценность на самом деле не вполне абсолютна, ибо действительна лишь в определенных пространственных рамках: "Вордсвортианец, переносящий это пантеистическое поклонение природе в тропики, рискует подвергнуться грубому вмешательству в свои религиозные убеждения". Сделав это открытие — через вытекающий из этого вывод о наличии субъективного начала в структуре данной ценности Хаксли приходит к исходной для себя идее непознаваемости бытия: "Человеческое сознание не может иметь дело непосредственно со Вселенной, не может иметь дело даже и со своим собственным непосредственным восприятием Вселенной... Люди могут иметь дело лишь с символическим планом Вселенной, лишь с упрощенной двухмерной картиной вещей, отделенных сознанием от сложной и разнообразной реальности непосредственного восприятия". Но ведь подобная позиция допускает и возможность собственной неистинности, возможность того, что человек способен прийти к обретению объективного знания и объективных ценностей. И, отталкиваясь от своей исходной позиции и выходя на новый виток поиска объективной ценности, Хаксли выходит даже к допущению диалектического соотношения в знании объективного и субъективного — когда "Человек подходит к недостижимой истине через непрерывный ряд ошибок... Очевидно, что должно быть какое-то единство, скрывающееся под многообразием явлений, ибо если бы этого не было, мир был бы непознаваем". Но, не видя явной границы между объективным и субъективным, Хаксли вновь возвращается к своей исходной позиции абсолютного сомнения:

"Да, мир очевидно один. Но в то же время не менее очевидно, что он разделен... Абсолютное единство есть абсолютное небытие"... Тем самым запрограммирован новый виток ценностных исканий писателя - и новое возвращение к исходной позиции.

Таким образом, всеосомнение Хаксли 20-х годов - это не следствие ценностного нигилизма, но, напротив, скорее следствие напряженного искания "абсолютной" Истины, "абсолютного" Добра и "абсолютной" Красоты. И для "автобиографического" героя "послепередомного" романа Хаксли "Слепой в Газе" (1936г.) Энтони Бивиса, духовная эволюция которого во многом тождественна духовной эволюции самого Олдоса Хаксли, 10-е - 20-е годы - это как раз эпоха всеосомнения, продиктованного крайним ценностным максимализмом: Все или ничего! Вот спор Энтони Бивиса с одним убежденным фабианцем, датированный 18 июня 1912 года. Осуждая принадлежность человека к любой организации, даже участие в выборах, Энтони Бивис говорит: "Даже принадлежность к организации - это достаточно плохо. Как можно подтолкнуть кого-то к выбору, когда он не хочет выбирать, к связыванию себя какой-то совокупностью принципов, когда главное - быть свободным.., к обещанию быть в данном месте в данное время". Чуть далее Энтони конкретизирует свою позицию: "Я не люблю однолинейности во взглядах. Я ценю завершенность. Я считаю, что каждый обязан реализовать в этом плане все потенциальные возможности. Все до единой". Но ведь действительность бесконечна, и в любой конкретный момент все потенциальные возможности до единой все равно не реализовать. Выходит, всякое осознанное воздействие на действительность при таком подходе исключено. Впрочем, сам Энтони Бивис против такой постановки вопроса не возражает: "Кто говорит, что я хочу чего-то достичь?.. Я хочу быть... И я хочу знать". А в начале 1930-х годов в своем интервью журналу "Обсервер" Хаксли заявляет: "Главным движущим мотивом моего

творчества было желание выразить мою точку зрения. Или, скорее, желание прояснить свою точку зрения для себя самого. Я не пишу для моих читателей, я не люблю думать о моих читателях. Кроме того, я люблю творчество ради творчества. Я осознаю, что я обладаю определенным талантом, и я люблю испытать себя в решении литературной проблемы, которую я сам перед собой ставлю. Но этот аспект моей работы теперь интересует меня меньше, чем раньше. Главное, что меня интересует, — это прояснение взгляда на жизнь".

И в советском, и в западном литературоведении существует тенденция к механическому "разрыванию" мироощущения Хаксли 20-х — начала 30-х годов и "послепереломного" Хаксли (2-я половина 30-х — 60-х годов). Безусловно, в 30-е годы в творческом методе Хаксли произошел резкий перелом. Действительно, с первого взгляда, всеосмеивающий художественный кругозор Хаксли 20-х годов имеет мало общего с художественным кругозором Хаксли последующих десятилетий. По одну сторону — писатель, который заставляет своего "автобиографического" героя произнести фразу: "А, может, этого самого истинного "Я" вовсе и нет", а по другую сторону — проповедник определенной совокупности позитивных ценностей, который часто в ущерб художественности прерывает повествование многостраничными проповедническими монологами героев-резонеров, в результате чего произведения "позднего" Хаксли изобилуют тем, что Бахтин называл "не растворенными в целом произведения прозаизмами". И в то же время, очевидно, нельзя механически разрывать "раннее" и "позднее" творчество Хаксли: скорее, Хаксли-проповедник 30-х — 60-х годов не отрицает Хаксли-скептика 20-х — но перерастает его. Как уже отмечалось выше, всеосмеивание Хаксли 20-х годов есть следствие напряженного искания "своей" ценностной системы — но тем самым предполагается и возможность обретения в какой-то момент такой системы.

Были и внешние причины превращения в середине 30-х годов Хаксли-скептика, Хаксли-сатирика в Хаксли-составителя рецептов спасения человечества. Для Хаксли 20-х начала 30-х годов любое научно обоснованное изменение бытия есть насилие над личностью, которая не может вписаться в рамки какой бы то ни было научной концепции. В 1921 году Хаксли - автор "Желтого Крома" еще готов признать в качестве горькой, но неизбежной данности вывод одного из героев романа: "Все, что когда-либо делается на этом свете, делается сумасшедшим. Когда бы ни приходилось делать выбор между человеком разума и сумасшедшим, человечество без колебаний выбирало сумасшедшего. Ибо сумасшедший апеллирует к тому, что фундаментально, - к страсти и к инстинкту, а философ - к тому, что поверхностно и излишне, - к разуму". До какого-то момента Хаксли готов предпочесть такое "сумасшествие" обезчеловечивающей рациональности "прекрасного нового мира", который, по мнению "раннего" Хаксли, является неизбежным следствием всякой попытки "рационально" переустроить мир. Но, начиная с середины 30-х годов, это "сумасшествие" человеческого рода стало выражаться в беспрецедентных и угрожающих самому существованию человечества формах (сначала - стремительное развитие фашизма, затем - ядерный век). И если в 1932 году (год написания "Прекрасного нового мира") перед Хаксли еще стояла дилемма: усеченная "гармония" "прекрасного нового мира" - или же геликая в своей красоте и в своем безобразии дисгармония реального бытия, то со 2-й половины 30-х годов эта дилемма видоизменяется: усеченная "гармония" "прекрасного нового мира" - либо самоубийство человечества. В предисловии к "Прекрасному новому миру", написанном много лет спустя после создания романа, Хаксли горестно пророчествует: "Прокрусты в современном одеянии - ученые-ядерщики приготовят ложе, на котором человечество должно будет лежать; если человечество не влезет - тем хуже для человечества". В

отчаянии Хаксли порой склоняется к компромиссу с тем ^{самым} ~~внушающим~~ ему отвращение "прекрасным новым миром" - одновременно страшным и спасительным - и в то же время уже с середины 30-х годов Хаксли мучительно ищет "третий путь", при котором бы преодоление "сумасшествия" человеческого бытия осуществлялось не за счет манипулирования человеком извне, но за счет свободного и сознательного самопреобразования изнутри. Важной вехой на пути этого поиска является роман "Слепой в Газе", написанный Хаксли в 1936 году.

Сюжет романа "Слепой в Газе" вбирает в себя временной промежуток от 6 ноября 1902 года до 23 февраля 1935 года (события, описываемые в каждой из 54 частей, строго датированы). За это время Хаксли заставляет своего "автобиографического" героя Энтони Бивиса пройти эволюцию от традиционного для романов Хаксли 20-х годов "автобиографического" героя-скептика до убежденного проповедника строго определенной системы ценностей. Восхождение к обретению "положительной программы" начинается для Энтони Бивиса в 1934 году (по ряду данных, именно на это время приходится и перелом в сознании Хаксли - не случайно между 1932 годом ("Прекрасный новый мир" и 1936 ("Слепой в Газе") Хаксли практически ничего не было написано - Дж. Вудкок говорит в связи с этим о "четырёх годах творческой агонии, какой Хаксли никогда прежде не испытывал", и сравнивает эту агонию с состоянием Л.Н. Толстого в момент "перелома" на рубеже 1870-х - 80-х гг.). 4 августа 1934 года "автобиографический" Энтони Бивис признает по воле Хаксли неизбежность существования на определенном этапе цивилизации таких атрибутов "прекрасного нового мира", как "управление рождаемостью", "широкомасштабный план", переход от демократии к власти "координирующей политической интеллигенции". Правда, на какое-то время "автобиографический" герой "Слепого в Газе" находит компромиссный вариант - власть правящей интеллигенции, которая подчинена не общим при-

ципам, не абстрактным идеалам, но оптимальному для данного момента регулированию интересов реальных людей: "Оперируйте практическими проблемами, постольку, поскольку они возникают, но не обращайтесь к "предельным" принципам. Мышление в категориях "предельных" принципов предполагает использование пулеметов... Напротив, если вы не апеллируете к принципам и не имеете плана, но имеете дело с конкретными ситуациями, то вы можете позволить себе безоружную полицию, свободу слова и "хабеас корпус". Но даже и этот альтернативный вариант обнаруживает в глазах Энтони Бивиса свою относительность: Хаколи заставляет своего "автобиографического" героя в какой-то момент признать, что жизнь порой может создавать такие ситуации, когда общество должно либо согласиться на планомерное манипулирование людьми, либо - развалиться. Сознание Энтони Бивиса оказывается заключенным в замкнутый круг: "Развал с одной стороны, инквизиция и правление ОГПУ - с другой". И именно отчетливое осознание "замкнутости" этого круга заставляет Энтони Бивиса в художественном мире романа окончательно "перерасти" свое "всесомнение", равно как и попытки найти "рецепт" спасения человечества в изменении каких-то внешних по отношению к конкретному человеку государственных, общественных или религиозных структур. В финале своей эволюции "автобиографический" герой романа "Слепой в Газе" приходит к неизбежному теперь для Хаколи выводу: единственное условие гармонизации общественных противоречий и в конечном счете спасения человечества - в добровольном и осознанном самосовершенствовании каждого конкретного человека изнутри - прежде всего через добровольный отказ каждого конкретного человека от экспансии своего "Я" на интересы других "Я". Подобно Дж. -Б. Шоу - автору пенталогии "Назад к Мафусаилу", Хаколи во 2-й половине 1990-х годов начинает возлагать особые надежды на "творческую эволюцию", то есть на волевое изменение человеком собственной при-

роды. На последних страницах романа "Слепой в Газе" мы встречаем много размышлений о конкретных способах самосовершенствования - вплоть до отказа от мясной пищи, возбуждающей, по мнению Хаксли, агрессивность.

Несколько лет спустя, в 1939 году, идея "творческой эволюции" найдет свое дальнейшее развитие в романе "После многих лет умирает дебеда" - романе откровенно проповедническом, в рамках которого образная система - лишь своего рода "инструмент" для выражения авторских идей. И очень значительное место в структуре романа занимают многостраничные монологи "героя-резонера" мистера Проптера, в уста которого вложена обретенная теперь Хаксли положительная программа. Впрочем, эта программа не отрицает позиции Хаколи-агностика 20-х годов - она ее перерастает. Хаксли по-прежнему убежден в том, что человек в том виде, в каком он реально существует, не способен адекватно познать мир и разумно его переустроить. Но ограниченность эта теперь связана для Хаксли и соответственно для героя-проповедника мистера Проптера с тем, что человек реальный на все смотрит сквозь призму своего "Я", сквозь призму своих интересов и страстей. Такое видение мира, по Хаксли, неизбежно сковывает познание: по словам героя-проповедника мистера Проптера, "Личность есть личная воля, а личная воля есть отрицание реальности", в то время как "...для того, кто поднимется на уровень вечности, тупика более не существует". То же и с языком - обычный человеческий язык, оказывается, не способен передать Истину именно потому, что формировался он под знаком людских страстей, под знаком "эго": "Единственный словарь, который есть в нашем распоряжении, - это словарь, предназначенный главным образом для исключительно человеческих мыслей об исключительно человеческих интересах. Но вещи, о которых мы хотим сказать, - это внечеловеческая реальность, внечеловеческая мысль. Отсюда - ко-

ренная неадекватность всех наших суждений о Боге, духе и вечности". Это же касается и сформировавшихся в сознании человека нравственных и эстетических ценностей, религии, политических институтов - в конечном счете "Большинство вещей не заслуживает ничего иного, кроме как цинизма... Все это - неправда, которую создали люди, чтобы оправдать на будущее пренебрежение Богом и отрицание в собственном эгоизме". Подобное отношение к традиционным ценностям уже отразилось в произведениях Хаксли 20-х годов. Но теперь в уста мистера Проптера вложена "положительная программа", в основе которой - "творческая эволюция" человека в сторону "освобождения от времени. Освобождения от страсти и от душевных потрясений. Освобождения от индивидуальности". Речь идет об "освобождении" добровольном, осознанном - и одновременно абсолютном, о достижении в идеале той степени "самоосвобождения", когда собственное "Я" перестает казаться чем-то лично ценностным, когда и собственная жизнь начинает казаться ее носителю тем, чем она является объективно - мельчайшей частицей бесконечности. Только тогда, оказывается, и противоречия между волями отдельных людей будут исключены, и человеческое познание не будет сковано интересами отдельных "Я".

В то же время следует сказать, что, по убеждению Хаксли, подобное осознанное "освобождение от индивидуальности" может осуществляться лишь в условиях максимально возможной внешней свободы личности: внешняя несвобода, по Хаксли, напротив, лишает человека возможности думать о чем-либо, кроме собственного "Я", которое нуждается в постоянной самозащите: "Рабство и фанатизм усиливают власть над человеком времени, зла и собственного "Я". Отсюда и вытекает ценность демократических институтов и скептического мышления. Чем больше уважения к индивидуальности - тем скорее человек поймет, что всякая индивидуальность есть тюрьма". Дру

Главным условием такой "творческой эволюции" является деурбанизация, рассредоточение людей, размывание крупных скоплений людей и концентрация их в небольших общинах, в которых никто не может затеряться. Более подробно условия, при которых, по Хаксли, возможна "творческая эволюция" в сторону "освобождения от индивидуальности", описываются в чуть раньше написанном Хаксли трактате "Цели и средства" (1937г.). Хаксли — автор этого трактата подчеркивает, что есть два пути "освобождения от индивидуальности": один путь — это неприемлемый для Хаксли "путь, ведущий вниз, путь, который ведет от личности в тьму "подчеловеческих" эмоций и панической животности", путь несвободного растворения личности в толпе; второй путь — это свободное и осознанное "освобождение от индивидуальности" в том варианте, о котором говорил мистер Проптер. И вот, анализируя условия, при которых такая "творческая эволюция" возможна, Хаксли обращается даже к данным точных наук — и останавливается, например, на вычислении оптимального количества людей, объединенных общим делом, при котором группа отдельных свободно взаимодействующих между собой личностей еще не превращается в безликую толпу: так, совместная физическая работа, по Хаксли, не нивелирует личность, если объединяет не более 30 человек; совместная учебная деятельность — при количестве обучающихся от 8 до 15; совместное общение или совместная молитва — при числе общающихся или молящихся не более 10–12.

Одним из излюбленных приемов Хаксли, начиная с конца 1930-х годов, является моделирование заведомо неправдоподобных "экспериментальных" ситуаций, в которых бы "проверялись" те или иные идеи. Теория "освобождения от индивидуальности" в художественном мире романа "После многих лет умирает лебедь" находит свою проверку "от противного". Эта проверка осуществляется в двух временных плоскостях, которые смыкаются в финале. В художественный мир ро-

мана как антагонисты мистера Проптера с его проповедью "освобождения от индивидуальности" введены земной житель XVIII века граф Хауберк и земной житель XX века миллиардер Джо Стойт. Их высшая цель — бессмертие, продление до бесконечности своего земного существования, экспансия собственного "Я" в вечность (то есть нечто совершенно противоположное "освобождению от индивидуальности"). Тонкий эстет граф Хауберк своей цели достиг — в потаенной пещере, скрываясь от возмездия за свои зверства, сей тонкий эстет дожил до 200 лет — но достичь этого ему удалось лишь ценой... обратной эволюции: "На другом конце Пятый Граф зевал, потягивался, чесался и трогал драгоценный камень на своей шее, издавая при этом странные звуки, которые казались обезьяньим вариантом серенады Дон Жуана". В эту же бездну теперь готов опуститься такой же ценитель красоты и одновременно искатель бессмертия, но уже из XX века — Джо Стойт, который, подобно своему предшественнику графу Хауберку, скрывается в пещере от возмездия за свои злодеяния — и, встретившись в пещере с бывшим *Homo Sapiens* графом Хауберком, он начинает себя мысленно готовить к той же обезьяньей участи: "Как Вы, думаете, сколько времени потребуется, чтобы человек превратился в это? Я думаю, это произойдет не мгновенно. Можно долгое время оставаться человеком. Однажды минуешь первое потрясение, а потом... Похоже, что этим существам здесь не так плохо. Не так ли?" Итак, обезьянье состояние — это теперь для Хаксли то предельное с стояние, которого может достичь человек, идущий по пути абсолютизации своего "Я". В художественном мире этого романа "обратная эволюция" всего человечества предстает уже как закономерный итог, к которому пришла человеческая цивилизация, ориентированная лишь на удовлетворение безмерно растущих appetitов отдельных "Я". В основу названия романа легли слова героини комедии Шекспира "Мера за меру" Изабеллы:

"Но гордый человек, что облечен
Минутным кратковременным величием
И так в себе уверен, что не помнит,
Что хрупок, как стекло, — он перед небом
Кривляется, как злая обезьяна,
И так, что плачут ангелы над ним,
Которые, будь смертными они,
Наверно бы до смерти досмеялись".

В художественном мире романа происходит "смыкание" двух временных пластов: в повествование о событиях, происходящих в Америке в середине 40-х годов, "вставляется" случайно обнаруженный героем-рассказчиком сценарий фантастического фильма, погружающего нас в американскую действительность начала третьего тысячелетия. Роман является продолжением антиутопической линии, идущей от "Прекрасного нового мира". Если "прекрасный новый мир" подавляет все живое лишь потому, что не ведает компромисса между моделью "земного рая" и подавляемой реальностью, то в художественном мире "Обезьяны и сущности" даже всякое движение в сторону научного освоения бытия, в сторону дальнейшего развития цивилизации европейского типа, в сторону дальнейшей эскалации удовлетворения животных потребностей человека даже и без претензий на построение "рая на земле" предстает как нечто настолько враждебное человеческому роду, что в глазах мудрого Архинаместника весь прогресс является ничем иным, как делом рук извечного врага человека, Дьявола, которому в художественном мире романа дано имя Велиал.

Уже ученые правители "прекрасного нового мира", отсекая все, что не "вписывается" в предзаданную ими модель, культивируют в человеке лишь то, что может быть познано и запрограммировано, то есть главным образом инстинкты и потребности животного происхождения плюс какие-то зачатки логического мышления, умение выполнять некоторые трудовые операции и т. д. Даже наука в рамках "идеального общества", по словам одного из Верховных Контролеров,

должна была находиться "на цепи и в наморднике". В художественном мире "Обезьяны и сущности" наука сажается на цепь и облекается намордником в буквальном смысле этого слова. Мы видим Фарадея, который "на легкой стальной цепочке, прикрепленной к собачьему ошейнику", на четвереньках следует за своей хозяйкой-бабуинкой". Видим мы и множество Луи Пастеров на цепочках, занятых созданием бактериологического супероружия. Сталкиваемся мы и сразу с несколькими Альбертами Эйнштейнами, принадлежащими разным армиям и содержащимися исключительно на привязи. В решающий момент Эйнштейны попытались было сопротивляться - но "обезьяны в сапогах, отвечающие за запас гениев в каждой армии", перебивая друг друга криками "Грязный коммунист!", "Вонючий буржуа!" и т.д. подтаскивают "избитых, исколосованных плетью, полужадушенных Эйнштейнов" к приборным панелям - и заставляют нажать роковые кнопки. Вскоре в кадр попадают бесшумно ползущие клубы ядовитого газа, уничтожающие все на своем пути - в том числе и самих Эйнштейнов; "Сдавленные крики возвещают о том, что наука двадцатого века находида на себя руки". Эти сцены глубоко символичны - в них отражился взгляд Хакоби на современную ему науку как на институт, изначально являющийся не силой, поднимающей человека над животным уровнем, но лишь инструментом, позволяющим человеку более эффективно и изощренно реализовать свою обезьянью природу. Не случайно в художественном мире романа назойливым рефреном звучит стихотворная реплика Рассказчика: "Но это ж ясно,

Это знает каждый школьник,

Цель обезьяны выбрана;

Лишь средства - человеком.

Кормилец Раё и бабуинский содержанец,

Несется к нам на все готовый разум.

Он здесь, воняя философией, тиранам
славословит,

Здесь Пруссии клевет, с общедоступной
 "Историей" Гегеля под мылкой,
 Здесь, с медициной вместе,
 готов ввести гормоны половые
 от Обезьяньего Царя,
 Он здесь, с риторикой вместе:
 слагает вирши он, она их следом пишет,
 Здесь, с математиком вместе,
 готов направить все свои ракеты
 На дом сиротский, что за океаном;
 Он здесь - уже нацелился,
 и фамиям курит благочестиво,
 И ждет, что Богородица скляндует: "Огонь!"

И в конце концов сценарий погружает нас в Америку 2108 года, в Америку, давно пережившую ядерную войну (как, впрочем, и все остальные страны, кроме Новой Зеландии и Экваториальной Африки) - и медленно выреждающуюся. Теперь человечество медленно - от поколения к поколению, через ряд мутаций, теряет тот совокупный разум, который и позволял в свое время человеку выделиться из животного царства и вообразить себя венцом творения. Единственное, что осознали обитатели этого антиутопического мира, - это изначально обусловленность всего довоенного процесса - начиная с открытия Америки и победы над голодом - искушением Дьявола, то есть Велиала: уж слишком последовательно человечество, начиная с этого времени, шло только по направлению к пропасти (Хакоби О. "Обезьяна и сущность" - в кн. "О дивный новый мир. Английская антиутопия". Серия "Утопия и антиутопия XX века". М. "Прогресс". 1990., с. 567-575). Что же касается самой идеи прогресса - те, по словам Архимандрита, "слишком уж много в ней дьявольской язвительности. Без посторонней помощи тут не обошлось" - ибо "Прогресс - это измышление о том, будто можно получить что-то, ничего не отдав взамен, будто можно выиграть в одной области, не заплатив за это в другой, будто только ты постигаешь смысл истории, будто только

ты знаешь, что случится через пятьдесят лет, будто ты можешь — вопреки опыту — предвидеть все последствия того, что делаешь сейчас, будто впереди — утопия и раз идеальная цель оправдывает самые гнусные средства, то твое право и долг — грабить, обманывать, мучить, поработать и убивать всех, кто, по твоему мнению (которое, само собой разумеется, непогрешимо), мешает продвижению к земному раю". И, осознав это, оставшаяся пока на земле часть человечества стала поклоняться Велиалу, волю которого человечество осуществляло едва ли не изначально и от которого теперь всецело зависит, с какой скоростью пойдет окончательное вырождение человечества. Таков теперь, по Хаколи, единственный возможный исход развития цивилизации, не ориентированной на самосовершенствование человека изнутри.

Со временем "рецепты" спасения человечества, предлагаемые Хаколи, будут меняться. Так, Хаколи — автор романа "Гения и богиня" будет проповедовать уже не столько осознанное самосовершенствование, сколько слияние с идеалом, достигаемое на бессознательном уровне. Более того, к концу жизни Хаколи начинает проявлять интерес к разного рода наркотическим "ускорителям" слияния с идеалом. В ряде "поздних" трактатов Хаколи ("Врата восприятия", "Небо и ад", "Жизнь") отразятся и результаты непосредственных опытов Хаколи с разными наркотическими средствами — экстрактом кактуса "*peyote*" *LSO*, мескалином (мескалин Хаколи впервые принял, сидя за диктофоном, чтобы начать сразу же описывать свои ощущения). Галлюцинации, вызванные некоторыми типами наркотиков, по убеждению Хаколи 50-х — 60-х годов, являлись формой преодоления "человеческого уровня": по словам Хаколи — автора трактата "Жизнь", "человек, принявший *LSO* или мескалин, может внезапно понять — не только интеллектуально, но и ограниченно, на своем опыте — смысл таких великих религиозных откровений, как "Бог есть любовь" или

"Хотя он меня убивает - я в него верю".

Кроме того, в последние десятилетия своей жизни Хаксли видел исход в усвоении европейцами ряда восточных традиций, в первую очередь буддийских, в связи с чем многие индийские исследователи рассматривают творчество Хаксли именно как составную часть индийской культуры, а один из них, Сесиркумар Гхоуз, на основе анализа творческой эволюции Хаксли приходит к выводу, что приход Хаксли к буддизму - это знамение для всей европейской цивилизации, которая, утратив традиционную систему ценностей, неизбежно должна заполнить вакуум ценностями буддийского происхождения. Борьба за культурное наследие, оставленное Хаксли, порой принимает даже довольно смелые формы. Так, западный исследователь Ж. Меньер, доказывая, что в мироощущении Хаксли превалировало все же "западное" начало, в качестве одного из аргументов приводит тот факт, что в последние годы своей жизни Хаксли обратился к наркотикам исключительно западного происхождения.

Умер Хаксли в 1963 году.

ГОДОВ

XX век для Германии стал трагическим веком. В этот век в Германии стала возможной победа тех, для кого тонкая пленка многолетней европейской цивилизации с ее гуманистическими традициями была лишь досадной помехой - и эта пленка была сорвана. В рамках цикла лекций по литературе нет возможности подробно остановиться на первопричинах трагедии - здесь и поражение в первой мировой войне, увенчавшееся позорным для Германии Версальским миром, вследствие чего в общественное сознание на достаточно широком срезе внедрилась идея реванша; здесь и экономическая нестабильность послевоенных лет, которая тоже не могла пройти бесследно для общественного сознания. Вот как описывает герой-рассказчик романа Э.-М. Ремарка "Три товарища" свое экономическое "процветание" в 1923 году: "Тогда была инфляция. Мое месячное жалование составляло двести миллиардов марок. Деньги выплачивали дважды в день, и после каждой выплаты предоставлялся получасовой отпуск, чтобы обождать магазины и что-нибудь купить, пока не вышел новый курс доллара и стоимость денег не снизилась вдвое". А впереди был еще знаменитый экономический кризис конца 20-х - начала 30-х годов. Миллионы немцев жили в постоянной тревоге за свой завтрашний день, а законным образом избранное парламентское правительство все чаще демонстрировало собственное бессилие. Впрочем, едва ли возможно было в одночасье размотать узлы, завязывавшиеся годами и десятилетиями, в одночасье возродить подорванную войной экономику, в короткий срок "навести порядок", не попирая при этом принципы гуманности и законности, - да только миллионам обездоленных это было безразлично. Люди ждали решительных действий. Миллионы рассуждали так, как рассуждала уже после прихода Гитлера к власти работница Анна из романа Л. Фейхтвангера "Семья Оп-

перман": "В общем, переворот был необходим. Прежние правители... и шагу не делали без множества оговорок, оговорок на "законнейшем основании". Вместо того чтобы хлопнуть противника по голове, они заводили канитель с сотнями судебных экспертиз, а потом деликатно просили его не так уж нагло изменять родине. Сажали под замок какого-нибудь политического убийцу, а через несколько месяцев, смотришь, он опять на воле... Прежние правители боялись шевельнуться, жевали жвачку и этим довели республику до распада и гниения. Новые правители хитры и грубы, но они действуют".

Парламентское правительство всё в большей степени теряло популярность — и всё большее количество людей испытывало потребность в "сильной руке", которая сумеет "навести порядок" в экономике, обеспечить всех трудоспособных рабочими местами, привлечь к принудительному труду разного рода "паразитов" (включая и представителей "далёкой от народа" интеллигенции), "очистить" Германию (без всякой оглядки на "букву" давно потерявших авторитет законов) от не слишком качественного "человеческого материала" (для начала — хотя бы от людей с криминальными наклонностями) и, главное, несколько умерить аппетиты крупной буржуазии (опять же — по возможности без всякой оглядки на разного рода "формальности", вроде права собственности). Подобные настроения, конечно, не могли охватить всю Германию — но они носились в воздухе, они были достаточно распространёнными, с ними невозможно было не считаться — равно как и с приобретающими всё большую и большую популярность национал-социалистскими лидерами с их простыми и конкретными обещаниями в короткий срок вытащить Германию из хаоса, с их презрением к "гнилой" европейской цивилизации со всеми её атрибутами, вроде "прав человека" или "правового государства", с их весьма привлекательной идеей национального превосходства немцев и расовой неполноценности других народов, с их презрением к интеллекту

и апеллирующей к "здоровому" животному началу в человеке. А если прибавить сюда тонкую игру на человеческой потребности в чуде: реальность была достаточно беспросветной, и многие испытывали потребность забыться, снять с себя личную ответственность за соботвенные поступки, передоверить свое "Я" какому-нибудь "вождю"-чужаку, который бы в конце концов привел народ к "всеобщему счастью"? А если прибавить сюда искусное моделирование образа врага, доведшего Германию до национального позора (в лице демократических лидеров, "гнилых" интеллектуалов, евреев, "космополитов", да и вообще всех тех, кто не был согласен с национал-социалистическими идеями)? А если прибавить сюда один из "стержневых" принципов национал-социализма – романтически окрашенную идею грядущей "Великой Германии" как высшего приоритета, перед которым должны померкнуть интересы отдельной личности – "песчинки" внутри великого Целого? Это привлекало не всех, даже не большинство – но, к сожалению, достаточно многих.

Безусловно, отразились на судьбе Германии в XX веке и специфические условия, в которых происходило развитие германской государственности в предыдущих столетиях. Дело в том, что к началу 30-х годов XX века Германия – страна богатейшей духовной культуры – не обладала достаточно развитой традицией политической демократии. Позади – долгие века феодальной раздробленности, когда Германия была разделена на 36 микросоциальных государств, в каждом из которых власть безраздельно принадлежала монарху. Естественно, что в таких условиях вмешательство государственных органов практически во все дела своих подданных было практически тотальным, а зависимость подданных от государства была практически абсолютной. При этом в большинстве германских княжеств воля государства была практически тождественной воле князя, который мог карать и милловать по своему усмотрению, порой не особо оглядываясь на за-

коны собственного княжества. Можно вспомнить в этой связи гофмановских героев, которые в чем-то напоминают марионеток в руках правителя: одного и того же человека в один момент можно обрядить в министерский мундир с орденом Зелено-пят'истого Льва, а в другой момент этим же человеком можно перебрасываться, словно мячом ("Крошка Цахес" Гофмана). Подобная традиция почти тотального государственного вмешательства отразилась и на немецком социалистическом движении: еще в XIX веке многие лидеры немецкого социалистического движения делали ставку на дальнейшее усиление вмешательства государства в жизнь своих подданных, на "полицейский социализм", который обеспечивал бы всеобщее казарменное равенство и "железный порядок" (кстати, некоторые направления немецкого социалистического движения XIX века не были чужды и идеи расовой чистоты, и антисемитской идеологии).

Трагедия личности, бессильной перед лицом противостоящих ей безличных сил, отразилась во многих произведениях немецких писателей, созданных в 10-е - 20-е годы нашего века. В конце концов и через ремарковский роман "На Западном фронте без перемен" лейт-мотивом проходит идея бессилия отдельного человека перед лицом бездушной машины, воплощенной то в лице учителя Канторэка, то в лице свирепого унтера Химмельштоса.

Очень жесткое противопоставление личности с одной стороны и враждебного ей и в конце концов уничтожающего ее мира с другой присутствует в художественном мире пьесы выдающегося немецкого драматурга Г. Гауптмана (1862-1946) "Перед заходом солнца". Пьеса была написана незадолго до прихода к власти фашистского правительства - и на заднем плане в пьесе постоянно присутствует тень надвигающейся на Германию тьмы, в которой пробуждающаяся человеческая личность будет окончательно стерта.

Внешне пьеса напоминает семейную хронику. В центре - образ

70-летнего предпринимателя Маттиаса Клаузена, носителя традиций старой немецкой университетской культуры, для которого и его предпринимательская деятельность — это не столько заработок, сколько искусство. Ценой многолетних трудов ему, как ему кажется, удалось создать для своего "Я" уютную нишу в окружающем его жестоком мире. Ему хочется верить, что уважение, которым он пользуется в городе (статус почетного гражданина, факельное шествие в его честь), тонченно-интеллектуальная аура, которой он себя окружил, его собственный культурный уровень, наконец, созданный его трудами материальный достаток оградят его от соприкосновения с миром, находящимся за пределами его ауры. Он уверен, что теперь никто не может предъявить к нему никаких счетов, и уж в последнюю очередь его дети, которым он дал буквально все. Он убежден, что теперь его душа имеет право на последнюю яркую вспышку перед окончательным заходом солнца. Казалось, что его солнце уже зашло после смерти его жены, когда Маттиас несколько лет был на грани самоубийства, — и вдруг он ненадолго "вернулся в жизнь" и даже обрел, казалось, навсегда утраченный дар любви: его охватило чувство подлинно духовной любви к юной заведующей детским садом Инкен Петерс, которая теперь тоже не мыслит своей жизни без Маттиаса. Но вдруг выясняется, что возвращение Маттиаса к жизни, мягко говоря, не входит в планы его детей, а также зятя — Эриха Клямрота, которого сам Маттиас назначил директором своих предприятий. В самом деле, для своих детей (кроме Беттины и Эгмонта) Маттиас уже перестал существовать как живой человек и остался лишь неодушевленным источником наследства. В таком качестве он вполне устраивал. А теперь какая-то часть наследства может переключиться в руки Инкен! Более того, не устраивают детей Маттиаса и те траты, которые делает Маттиас, "вернувшись в жизнь". Ведь это тоже — в ущерб наследству! Если в мешке с наследством обнаружилась утечка — надо эту утечку

ликвидировать. Моральные обязательства перед отцом? Что ж - Генерилья и Регана из шекспировского "Короля Лира" тоже были всем обязаны своему отцу... Но теперь сила - на стороне молодых. И вот дети Маттиаса, а также его невестка Паула Клотильда Клаузен и зять Эрих Кляйрет идут на все, чтобы убить в отце последнее чувство и вновь превратить его в не душевный источник наследства. В ход идет все. Матери Инкен предлагаются большие деньги в качестве платы за "исчезновение"; затем начинается сбор компромата на семью Петерс. Выясняется, что муж фрау Петерс, железнодорожный служащий, был в свое время арестован по ложному обвинению в поджоге своего имущества в целях получения страховки и в тюрьме покончил с собой. Теперь эта информация распространяется повсюду в пафметных письмах, что может увенчаться для Инкен потерей работы. Сама Инкен получает анонимное письмо, содержание которого она сама излагает следующим образом: "Стало будто бы известно, какая мы почтенная семейка! Нам следует как можно скорее убраться отсюда куда-нибудь, где нас никто не знает. Может быть, там еще найдутся люди, которые настолько слепы, чтобы доверить шайке преступников воспитание своих детей". Истерический вопль Маттиаса: "Разве я ваше создание? Ваша вещь? Ваша собственность? Разве я не свободный человек с правом свободного решения?" - теперь обращен в равнодушное пространство. И когда Маттиас, подобно шекспировскому Лиру, бросает свой дом, дети возбуждают дело о признании Маттиаса слабоумным и соответственно недееспособным - возбуждение такого дела влекло лишение гражданских прав до момента окончательного решения, и сам Маттиас отдаст себе отчет в том, что за это время его душа окончательно погибнет: "Достаточно хотя бы месяца гражданской смерти, чтобы потом никогда не отделаться от трупного запаха". Что, впрочем, его детям и требуется. Цель в конце концов достигнута, счастье Маттиаса и Инкен разрушено, Мат-

тиас насильно водворён в свой дом, где с ним, привыкшим к всеобщему уважению, демонстративно обращаются как со слабоумным отариком, чтобы в конце концов и сделать его слабоумным, который уже отныне никому не будет приносить никаких беспокойств и будет какое-то время продолжать лишь чисто физиологическое существование: "Когда я вызываю к себе моего директора, он не является. Когда я повышаю оклад кому-нибудь из моих служащих, он этой прибавки не получает. Когда я прошу денег у моего кассира, он их мне не даёт... Когда я подписываю договор, его объявляют недействительным. Когда я высказываю своё мнение, его не слушают"... И тот факт, что Маттиас — законный владелец собственного дома и собственных предприятий, что всё это создано его трудами, теперь никого не интересует. Оказывается, что Маттиасу теперь не принадлежит даже его собственное "Я". Сам он теперь говорит о себе: "Этот был один из самых уважаемых людей; теперь общество его выплюнуло, он — только плевок, который растаптывают ногами". Цель в конце концов достигается — душа Маттиаса убита, он и в самом деле теряет разум и в конце концов сбегает из дома и в пути умирает, презледеуемый собственными детьми. Король Лир XX века...

Многие сцены пьесы имеют очень глубокое символическое значение. Победа детей над душой отца — это одновременно в художественном мире пьесы победа нерассуждающей и нечувствительной силы над душой старой немецкой культуры. Маттиас Клаузен — носитель этой культуры, его дети уже от многих её традиций свободны, а руководит "операцией" по убийству души Маттиаса его зять Эрих Клямрот, который не привык останавливаться ни перед чем, всегда уверен в своей правоте и несколько раз по ходу действия произносит свою знаменитую фразу: "Стрелку часов вам не повернуть назад!". Он — Главный Наследник, уверенный в своём праве и на прошлое и на будущее. Увы, история показала, что он — к тому же и

Главный Наследник старой Германии. И не случайно очень глубокий символический смысл заключает в себе слова Маттиаса Клаузена, произнесенные в самом начале и первоначально относящиеся к Кляйроту: "...Но я вижу яснее ясного, как прекрасное и высокое дело всей моей жизни в его цепких руках превращается в мерзостное торгашество... Вся моя жизнь была шахматной игрой, я играл с раннего утра до поздней ночи, даже во сне... Но вот постепенно приближается моя заключительная партия... Что-то в этой партии вселяет в меня ужас: черные - у них у всех такие знакомые лица - неумолимо наступают на меня, они все больше и больше закрывают мне выходы и безжалостно угрожают сделать мат, как только я перестану приподнимать усталые глаза. Тысячу раз, даже в повторяющихся каждую ночь кошмарах, я принужден отскакивать от доски". Последняя партия Маттиаса Клаузена - это одновременно и последняя партия старой культурной Германии с бесцеремонным Главным Наследником. Впереди был 1933 год.

Одновременно Гауптман чувствовал, что, увы, многое в грядущей трагедии Германии неразрывно связано с некоторыми проявлениями погибающей культуры. В самом деле, весьма символичным является то, что к травле Маттиаса (пусть руководит этой травлей весьма малокультурный Эрих Кляйрот) примыкают из разных соображений и профессор философии Вольфганг Клаузен (сын Маттиаса), и его жена, наследница аристократического рода Паула Клотильда, урожденная фон Рюбамен, и дочь Маттиаса Оттилия, ставшая женой Эриха Кляйрота - "Чувствительная, маленькая Оттилия, которая мечется в лице от каждого грубого слова, наша хрупкая фарфоровая куколка, которую нужно было оберегать от малейшего дуновения ветра, обожает этого неуклюжего молодчика, хотя каждый его шаг и каждое его слово должны были бы ежедневно, ежечасно ее оскорблять". Более того - присоединяется к травле Маттиаса и его ро-

романтически настроенная дочь Беттина, которая ухаживала за своим отцом все годы, пока он был на грани жизни и смерти, и успела создать за эти годы в своей душе романтически окрашенный образ отца, верного только одному человеку. Но вот реальный Маттиас "вернулся в жизнь" - и перестал "вписываться" в романтический образ. Такой отец не был нужен Беттине - и к травле такого отца она подключилась в полной уверенности в том, что творит правое дело. Одним словом, вовсе не все участники травли руководствовались только грубым расчетом; сыграли свою роль, увы, и некоторые черты, заложенные самим Маттиасом Клаузенем.

Увы, история показала, что в критический момент трагическую роль сыграли и некоторые черты немецкой культурной традиции, связанные с историческими условиями развития немецкой культуры. Дело в том, что личная и политическая несвобода издавна сочеталась в Германии с богатейшими традициями университетской культуры. Невозможность самореализации в мире реальном вызывала у многих немецких интеллигентов потребность отрешиться от этого мира, погрузившись в мир собственных грез. Не случайно еще в 1841 году Гейне иронически писал:

"Мы не хотим щеголять, как французы,
Пустым миражем внешних свобод.
Лить в области духа свергнув узы
И стал свободным наш народ".

Не случайно именно немецкая литература, наверное, как никакая другая, проникнута мистическим духом и населена огромным количеством фантастических существ (кстати, мистический элемент очень ярко выражен и в немецком фольклоре). Не случайно именно Германия дала миру величайшие образцы идеалистической философии. Эта тенденция в рамках немецкой культуры оказалась очень плодотворной: именно ей мир во многом обязан именами Гете и Шиллера, Гофмана и братьев Гримм, Гегеля и Фихте. И в то же время, увы,

охватившая общественное сознание на достаточно широком срезе психология ожидания чуда оказалась достаточно питательной средой для массового отключения рассудка, для передоверения миллионами немцев (не всеми, даже не большинством - но, увы, решающим меньшинством) своего разума и своей совести "чудодею" со свастикой. Парламентское правительство чудес не обещало, национал-социалисты - обещали.

Нельзя забывать и о чрезвычайно явной государственности единой Германии: по сути, Германия как единое государство оформилась во 2-ой половине XIX века. Первые годы после возникновения национального государства, увы, как правило, сопровождаются взлетом националистических настроений. Разумеется, способствовало развитию подобных настроений и поражение Германии в первой мировой войне. Безусловно, подобные настроения не могли не проявиться и в немецкой культуре XIX-XX веков (и в литературе, и в философии, и в политическом движении, и в просвещении). Так получилось, что на протяжении предшествующих нацистскому перевороту десятилетий значительная часть немецкого общества была болезненно чувствительна к малейшим проявлениям "недостаточного" патриотизма - и это сочеталось, увы, с излишней терпимостью к разного рода националистическим крайностям, к имперским идеям, к идеям "реванша любой ценой", расового или национального превосходства. Увы, подобные настроения тоже стали питательной почвой, на которой национал-социализм мог вырасти в довольно массовое общественное движение, с которым невозможно было не считаться.

30 января 1933 года президент Германской республики Гинденбург провозгласил Гитлера рейхсканцлером. Очередные выборы уже не были свободными - власть к моменту этих выборов уже в значительной степени была в руках национал-социалистов, и на самих выборах национал-социалисты сумели набрать хотя и не большинство,

но, увы, решающее меньшинство голосов.

Сразу же после прихода национал-социалистов к власти началась "крестовый поход" против всей потенциально оппозиционной культуры. Уже 10 мая 1933 года на площади Гегеля в Берлине был разожжен первый костер из книг: плакаты называли это "возрождением незаслуженно забытого обычая предков". В роли факельщиков должны были выступать "самые достойные из достойных" студенты-гуманитарии, в том числе и филологи. В этот день были сожжены произведения Генриха Манна ("Против декадентщины и морального разложения! За дисциплину в государстве и нравственность в семье!"); Э.-М. Ремарка ("Против литературной измены солдатам мировой войны!"); Э. Фрейда ("Против падения нравов! Во имя благородства души человеческой!"); многих других писателей и ученых (сцены этой культурной экзекуции были запечатлены в кинохронике, материалами которой и пользовался А. Ваксберг - автор книги "Не продается вдохновение"). Затем книжные костры запылали по всей Германии. Уже в первые дни после переворота было сожжено 20 миллионов томов. Поначалу "духовная отравка" изымалась из библиотек и магазинов, затем дошел черед до частных коллекций: каждый немец обязан был сдать властям имеющуюся у него "вредную" литературу. "Несдающие" очень рисковали - ведь была назначена награда за информацию о наличии "вредных" книг в квартирах друзей, родственников, соседей. Через какое-то время выявление "вредных" книг было поставлено на "научную" основу - так, неблагонадежные книги были разведены по 3 "категориям вредности". Книги, занесенные в черный список № I, подлежали полному уничтожению (в этот список попали книги Э.-М. Ремарка, Г. Манна, Дж. Лондона, А. Барбюса, Б. Брехта, Л. Фейхтвангера, Я. Гашека, С. Цвейга, И. Эренбурга, М. Зощенко и т. д.); во второй список были внесены книги, которые, по характеристике тогдашнего министра просвещения, могли выдаваться "лишь по предъявлении соответствующих

удостоверений, подтверждающих серьезную научно-исследовательскую цель читателя". В список № 3 были включены "подозрительные" книги, подлежащие дальнейшему изучению. На местах пошли еще дальше. В Баварии, например, "по требованию общественности", были запрещены произведения О. де Бальзака, В. Гюго, Э. Золя, Дж.-Б. Шю, Дж. Боккаччо. "Неблагонадежные" книги хранились в специальных шкафах, украшенных табличками "Смертельно для нации" - даже немногие допущенные имели право прикасаться к этим книгам только в перчатках. Через какое-то время в списке очередь дошла и до изобразительного искусства. Ван Гог и Сезанн были объявлены представителями "дегенеративной живописи", а Рембрандт был запрещен как "художник гетто" (многие картины спасло от уничтожения лишь то, что предприимчивые новые хозяева часть картин продали за границу, а часть - попросту присвоили). В конце концов враждебным "новой Германии" стало практически все подлинное искусство - и попасть в "белый список" стало позором. Один из известных немецких писателей, Оскар Мария Граф, уехавший за границу и там случайно узнавший, что большинство его произведений признаны лояльными, сделал следующее обращение: "По сообщению "Берлинер Берзенкурьер", я включен в белый список писателей "новой Германии", и все мои книги, за исключением моей основной работы "Мы - пленные", рекомендуются к чтению! Выходит, что я призван быть одним из представителей "нового немецкого духа"! Ума не приложу - чем заслужил я такое бесчестие... Вся моя жизнь, все мое творчество дают мне право требовать, чтобы мои книги были преданы чистому пламени костра, а не попали в окровавленные руки коричневых банд и не проникли в их прогнившие мозги!

Жгите плоды немецкой творческой мысли! Она неугасима, как ваш позор! "

Апеллируя к иррациональному в человеке и в народе, прежде

всего к "коллективному бессознательному", национал-социалистская идеология всячески третировала рациональное начало, науку (кроме чисто прикладной), стремление к накоплению знаний. Как известно, еще Шигалев из "Бесов" Достоевского считал важнейшим этапом на пути к "земному раю" "понижение уровня образования, наук и талантов". Нечто подобное происходило и в Германии 30-х - 40-х годов, когда основной целью образования стало не накопление знания, но воспитание юношества в духе соответствующей идеологии (в этих целях, например, многие студенты направлялись "на перевоспитание" в специальные "трудовые лагеря"). Требования к знаниям резко снизились. Лион Фейхтвангер уже в 1933 году заметил эту тенденцию - учитель-нацист Бернд Фогельзанг из его романа "Семья Опперма" сразу же после прихода национал-социалистов к власти "возбудил в министерстве вопрос об издании декрета, разрешающего как в средней, так и в высшей школе крайне облегченные экзамены для лиц, имеющих особые заслуги в деле национального подъема. Отставшие от века советники министерства возражали, говорили, что в итоге такого декрета возможны случаи, когда больных придется доверять врачам, надежным с точки зрения их националистского мировоззрения, но ненадежным с точки зрения врачебных знаний. Однако патристическое рвение Фогельзанга легко устранило с пути подобного рода мотивы".

Борьба со всякого рода плюрализмом в оценке явлений искусства увенчалась... отменой самого понятия "критика". Ведь сам факт наличия литературной и художественной критики предполагает наличие различных личных оценок. В конце концов было принято решение, которое в изложении Геббельса выглядело следующим образом: "Мы решили заменить... никому не нужное и разлагающее словоблудие скупыми описательными отчетами о произведениях искусства. Слово "критик" навсегда вычеркивается из словаря. Вводится звание

"докладчик по искусству". В докладчики допускаются лица не моложе тридцати лет. Их задача - рефлексировать произведения искусства. Судить их будет фюрер, докладчик же должен донести приговор этого суда до народа".

Разрушительная работа продолжалась с лихорадочной скоростью - казалось, что на расчищенном фундаменте начнет чуть ли не с такой же скоростью расти "новое искусство". Увы, история показала (и не только на примере Германии), что всякие попытки жестко подчинить искусство той или иной идеологической доктрине всегда были губительны для искусства; что касается нацистской Германии, то образцами "истинно национального" искусства приходилось объявлять всевозможные портреты фюрера (в том числе скульптуру из свиного сала, созданную одним мясником), а также призванные воселять оптимизм портреты счастливых граждан "новой Германии" на фоне индустриальных пейзажей.

По счастью, многим деятелям немецкой культуры удалось вырваться из Германии. Кто-то, как, например, Ремарк, находился за границей в сам момент нацистского переворота - и, узнав о перевороте, решил не возвращаться. Кто-то, как Б.Брехт, воспользовался возможностью покинуть Германию в первые месяцы после переворота, когда это еще было возможно (хотя и влекло за собой конфискацию оставленного в Германии имущества). Кому-то, как Курту Тухольскому, пришлось нелегально переправляться через границу. Писатели, выехавшие из Германии, стали духовным центром мирового антифашистского движения.

Во второй половине 1930-х годов Б.Брехт пишет пьесу с несколько декларативным названием "Страх и нищета в Третьей империи". В этой пьесе нет единого сюжета - пьеса состоит из 24 "микрopies", у каждой из которых - свой сюжет, свои действующие лица - однако в совокупности эти 24 "пьесы внутри пьесы" должны были, по

замыслу Брехта, дать зрителю всестороннее изображение немецкой действительности после 1933 года. Пьеса "Страх и нищета в Третьей империи" - это фотографическая много ракурсная панорама нацистской Германии: каждая из 24 сцен - это фотография в одном из ракурсов.

Вот сцена "Физики". Один ракурс. Наука. Сцену предваряет авторское замечание: "Тевтонские бороды исключенные

Приклеив, идут озабоченные
Ученые нашей страны.
Нелепую физику новую
С бесспорной арийской основой
Они придумать должны".

Далее перед зрителем предстает лаборатория, в которой двое ученых обсуждают научную проблему. А проблема, как назло, такая, что при ее обсуждении невозможно обойти выводы, сделанные "расово неполноценным" Эйнштейном. Бедняги изворачиваются друг перед другом: без выводов Эйнштейна им никак не обойтись, но они воячески пытаются говорить о теории Эйнштейна, не называя имени ее создателя: вдруг их разговор подслушивается. Наконец, один из физиков вдруг теряет бдительность и машинально произносит "крамольное" имя. Второй физик в ужасе оглядывается и громко (чтобы было слышно в соседних помещениях) возмещает, что всё, в связи с чем вдруг всплыло имя Эйнштейна, - это "еврейские штучки", не имеющие к физике никакого отношения. Теперь можно вновь вернуться к науке.

Вот другой ракурс - сцена "Правосудие". 1934 год. Совещательная комната в суде города Аугсбурга. В комнате - Судья, судья старой формации, привыкший судить по закону. Судье предстоит рассмотрение дела по обвинению трех штурмовиков в налете на еврейский магазин, в ходе которого был ранен хозяин магазина, Арндт. Судья, видимо, авторитетен в городе - не случайно служанка, принесшая завтрак, "успокаивает" судью неловкими комплиментами: "Ну сегодня им покажут, правда? Вот и в мясной все говорят: хорошо,

что еще есть закон! Подумать только! Ни с того ни с сего напасть на коммерсанта! Половина штурмовиков — бывшие уголовники, это весь квартал знает... Среди бела дня разбойничают, весь квартал в страхе держат, а скажешь что — подкараулят и избыт до полу-смерти... Я им сказала в мясной: будьте покойны, господин судья их научит уму-разуму, правда ведь? Все хорошие люди за вас будут стоять, в этом не сомневайтесь". Только тошно теперь судье все это выслушивать. Теперь он сам — марионетка в чужих руках, теперь им руководит просто физиологический страх. И вот судья мечется между нескольких огней (с одной стороны, он должен соблюсти хотя бы видимость законности, чтобы не оскорбиться с министерством юстиции. Но еще больше он боится поссориться с отрядом штурмовиков. Министерство юстиции теперь менее опасно: тем более что прокурор подкинул судье в качестве спасительной соломинки "прекрасное изречение нашего министра юстиции...: законно лишь то, что Германия впрок". Разгневать местный отряд штурмовиков опаснее. Возможен вариант простого "свертывания" дела. Но и это может не понравиться штурмовикам: "Ну конечно, принимая во внимание все обстоятельства, Арндт, вероятно, не станет подавать жалобу... Но только штурмовикам едва ли понравится, что еврея оправдали". По словам следователя, "тогда начнут говорить, что штурмовики в порыве национального энтузиазма воруют ювелирные изделия. Вы можете себе легко представить, как отнесутся штурмовики к вашему приговору. Этого у нас вообще никто не поймет. Как может в Третьей империи еврей оказаться правым, а штурмовики неправыми?". Следовательно, требуется доказать, что сам хозяин магазина спровоцировал драку, и отправить за решетку его самого — причем сделать это, сохраняя видимость законности. Да к тому же нельзя забывать и еще об одном факте — оказывается, в осуждении Арндта не заинтересован некто фон Миль, имеющий большие связи в министерстве юстиции: у фон

Милия просроченные векселя, и Арндт ему нужен, как дойная корова... Но не осудить владельца магазина - значит поспорить со штурмовиками. "Правосудие в наше время не такое простое дело", - горестно замечает судья. О том, чтобы судить по закону, он уже даже и не думает. В финале служитель правосудия истоптленно кричит: "...Да, я готов разобрать это дело самым тщательным, самым добросовестным образом, но мне должны сказать, какое решение диктуется высшими интересами. Если я решу, что еврей не выходил из магазина, разозлится домовладелец... нет - компаньон... я уже совсем запутался... а если я признаю, что спровоцировал штурмовиков безработный, то домовладелец, фон... постой, постой, как раз фон Миль хочет, чтобы... за что меня сажать в глухую дыру в Померании? У меня грижа, и я не хочу связываться со штурмовиками, и, наконец, у меня же семья... Хорошо моей жене говорить, чтобы я просто разобрал, как было дело. После этого в лучшем случае очнешься в больнице. Разве я ставлю вопрос о налете? Я ставлю вопрос о провокации. Так чего же от меня хотят? Я, конечно, засужу не штурмовиков, а еврея или безработного, но которого из них засудить? Как мне выбрать между безработным и евреем, иначе говоря, между компаньоном и домовладельцем? В Померании я ни за что не поеду, уж лучше в концентрационный лагерь... Что ты на меня так смотришь, точно я подсудимый! Ведь я же, кажется, на все готов!" В конце концов судья, точно подсудимый, в полной прострации, вводится служителем суда в зал заседаний. Он уже забыл, какая дверь ведет в судебный зал, служитель его направляет ("Не сюда, не сюда, вот в эту дверь"), служитель же напоминает об отсутствии папки с обвинительным заключением и сует нужную папку вкопец растерявшемуся судье под мышку. Через несколько минут этот судья будет вершить правосудие...

Итак, эта сцена демонстрирует процесс окончательного расче-

ловечения ранее уважаемого и, может быть, порядочного по общим меркам человека.

Сцена "Жена-еврейка" в большей степени построена на полутонах. Время действия - 1935 год, место действия - Франкфурт. Интеллигентная семья: муж - врач. Есть у семьи только один "недостаток" - неарийское происхождение жены. Пока жизнь семьи внешне не изменилась: муж пока работает, с его "расово неполноценной" женой пока никто открыто отношений не разрывает, сам муж пока ведет себя порядочно. Но жена, Юдифь Кейт, уже чувствует, что все, что происходит вокруг нее, - это лишь подготовка "ненавязчивого" вытеснения ее из круга близких людей или просто знакомых. Никто не хочет делать явную подлость - но каждый хочет, чтобы компрометирующие связи оборвались сами по себе, без взаимных оскорблений и без громких заявлений о разрыве, с сохранением шанса на восстановление в "лучшие времена". Она чувствует, что всем бы тайне хотелось, чтобы она сама поняла ситуацию и незаметно, под благовидным предлогом, куда-нибудь "исчезла". Она чувствует, что вокруг семьи образуется вакуум: прежние знакомые по разным благовидным предлогам (ребенок простудился, родственники приехали) все реже заходят; с мужем уже старается не здороваться на работе; в перспективе - потеря работы (пока что худшего Юдифь даже и не может и предположить). И сама Юдифь смутно чувствует, что и в самом ее муже происходят перемены, пусть внешне малозаметные, что и он уже начинает стесняться собственной жизни. И Юдифь, понимая, в какую сторону вертится колесо, и предчувствуя, какими станут по отношению к ней ее знакомые и даже ее муж, принимает решение предотвратить такой исход и выехать за границу: "Я тороплюсь, потому что не хочу дожидаться того дня, когда ты скажешь мне: уезжай. Это только вопрос времени. Стойкое - это тоже вопрос времени. Она может выдержать определенный срок

точно так, как перчатки. Хорошие перчатки носятся долго, но не вечно". И одна вроде бы незначительная деталь в финале сцены является ярким символом того переворота, который произошел в отношении к Юдифи даже со стороны ее мужа. Нет, внешне продолжается игра в счастливую семью. Юдифь не говорит, что уезжает навсегда, чтобы избавить мужа от своего присутствия. Она говорит, что решила съездить в Амстердам на несколько недель. Муж клятвенно заверяет, что он сам отношения к Юдифи не изменил, хотя и повторяет многократно, что "проветриться" жене бы не помешало. Идет игра в отъезд на несколько недель. На дворе — лето.

ЖЕНА

(начинает опять укладываться)

"А теперь подай мне, пожалуйста, шубу".

МУЖ

(подает ей шубу)

"В конце концов, всего-то на несколько недель".

На полутонах построена и сцена "Шпион" — впрочем, предположительно ей очень откровенное авторское стихотворное замечание:

"Идут прелестные детки,
Что служат в контрразведке,
Доносит каждый юнец,
О чем болтают и мама и папа,
И вот уже мама и папа — в гестапо,
И маме и папе конец".

И вновь перед глазами — тихая семейная драма. Кельн. 1935 год. Учительская семья. Во внешнем мире это семья, совершенно лояльная к новому режиму: "Я готов преподавать все, что они хотят. Но что именно они хотят? Если бы я знал! Разве я знаю, какой им требуется Бисмарк? Они бы еще помедленней выпускали новые учебники!" Но до какого-то момента муж уверен в своем праве быть самим собой хотя бы дома: "У себя, в моих четырех стенах, я могу говорить что мне угодно". Но оказывается, что режим проник и в эти стены в лице сына-подростка, Клауса Генриха, члена "Титлерюгенда". И

подлинный ужас овладевает семьей, когда во время явно "крамольного" разговора (отец недоволен преследованием священнослужителей, да к тому же только что вырвал из рук сына газету с конченавистнической статьей) мальчик куда-то исчезает. Семья в ужасе: родители пытаются вспомнить, в какой момент они видели мальчика в последний раз, мог ли он слышать наиболее "опасные" слова. Родители вспоминают, кто из них что сказал и как можно повернуть эти слова в благоприятное русло (скажем, доказать, что они критиковали не газетную статью, а тех, кто с ней не согласен, и что мальчик просто не понял, о чем идет речь). Более того — начинается и самобуждение в "нужных" догмах, чтобы оправдания звучали более искренне — и вот уже жена, только что упрекавшая супруга в излишней трусости, теперь набрасывается на него с упреками: "Мальчик вообще не слышит от тебя ничего положительного. Это, безусловно, плохо действует на юную душу и только разлагает ее, а фюрер всегда повторяет, что молодежь Германии — это ее будущее". Начинается лихорадочная подготовка к аресту, муж надевает свой Железный крест, заработанный, видимо, во время первой мировой войны, затем начинается обсуждение того, где должен висеть портрет Гитлера в момент прихода гестаповцев.

ЖЕНА
(кивает)

А не повесить ли портрет Гитлера
над твоим письменным столом?
Так будет лучше.

МУЖ
Да, ты права.
Она снимает портрет.

Но если мальчик скажет, что мы нарочно перевесили портрет, это будет указывать, что мы чувствуем за собой вину.

Жена вешает портрет на старое место.

Психоз страха доходит до того, что отец проклинает сына: "Иуду ты

родила мне! Сидит за столом, прихлебывает суп, который ми его кормии, и караулит каждое слово, которое произносят его родители"... А в это время Клаус Генрих возвращается домой — оказывается, он ходил за конфетами. Закачивается сцена "говорящим" вопросом отца семейства: "По твоему, он правду говорит?" Финал открытый.

Таких сцен в пьесе 24 — 24 ракурса, в которых "сфотографирована" Германия середины 30-х годов.

Огромный вклад в мировое антифашистское движение внес Лион Фейхтвангер (1884—1958). Фейхтвангер — автор целого ряда произведений, обращенных в историческое прошлое разных народов. Его "Иудейская Война" переносит читателя на древний Восток, "Лже-Нерон" — в древний Рим, "Гойя" — в Испанию конца XVIII — начала XIX веков. Однако, обращаясь к прошлому, Фейхтвангер стремился выявить то общее, что определяет движение человеческой истории во все века. История для Фейхтвангера — это извечная борьба свободы и тоталитаризма, неразумной силы — и разума. В качестве эпиграфа к первой части своего романа "Семья Опперман" Фейхтвангер взял слова Гёте "Человеческий оброд ничего так не страшится, как разума. Глупости следовало бы ему страшиться, пойми он, что воистину страшно". В одной из публицистических книг он писал: "...Как бы я ни находил жизнь, построенную на одной чистой логике, однообразной и скучной, все же я глубоко убежден в том, что общественная организация, если она хочет развиваться и процветать, должна строиться на основах разума и здравых суждений. Мы с содроганием видели на примере Центральной Европы, что получается, когда фундаментом государства и законов хотят сделать не разум, а чувства и предрассудки. Мировая история мне всегда представлялась великой длительной борьбой, которую ведет разумное меньшинство с большинством глупцов". К сожалению, этот взгляд на историю сыграл

о Фейхтвангером злую шутку. Отправившись в январе 1937 года в путешествие по СССР, Фейхтвангер с самого начала руководствовался мыслью о том, что будет свидетелем "эксперимента, поставившего себе целью построить гигантское государство только на базисе разума", - и на советскую действительность он смотрел исключительно через призму такого подхода, списывая на величие цели даже и настораживающие его факты реальности (конечно, всей правды Фейхтвангер знать не мог - ведь ему показали лишь "потемкинские деревни" в их московском варианте и даже, чтобы продемонстрировать наличие свободы слова, во время его пребывания в Москве публиковали в советских газетах критические суждения Фейхтвангера, касающиеся режима). Фейхтвангер, увы, позволил себя обмануть - впрочем, обманутыми оказались и многие другие представители западной интеллигенции, посетившие СССР в сталинские годы. У очень многих открылись глаза лишь после XX съезда, когда малая часть страшной правды была официально признана. Немногие (как, например, Андре Жид) сумели за блестящим декорумом увидеть проблески страшной реальности.

В 1933 году, сразу же после фашистского переворота, Лион Фейхтвангер вынужден был покинуть Германию. Его книги были немедленно запрещены. После оккупации Франции он был арестован и попал в концлагерь (нетрудно представить себе, какая судьба ждала там Фейхтвангера - ведь он был по национальности евреем) - по счастливой случайности и благодаря помощи участников движения французского Сопротивления, ему удалось бежать из концлагеря и переправиться в США, где он и провел всю оставшуюся жизнь.

Находясь в эмиграции, Фейхтвангер активно занялся антифашистской публицистикой,

В апреле-сентябре 1933 года (всего за 6 месяцев!) Л. Фейхтвангер пишет роман "Семья Опперман" (первоначальное название "Се-

мья. Оппенгейм"). Роман писался в очень непростых условиях – Фейхтвангер, только что бежавший из Германии, стремился как можно скорее донести до мира ту правду, которую он знал. В связи с этим в художественном отношении отдельные части романа неравноценны – многие страницы последней части романа представляют собой чисто документальное изложение конкретных фактов нацистских зверств, которые Фейхтвангер хотел донести до окружающего Германию мира. В то же время роман как целое, по мнению автора данного пособия, – это безусловно крупное явление европейской литературы XX века, прежде всего – европейского реализма.

В художественном мире романа в судьбе одной семьи, как в зеркале, отражается немецкое общество 1932–33 годов на самых разных его срезях. Фейхтвангер – автор романа погружает читателя в атмосферу гинденбурговской Германии в последние месяцы перед приходом к власти Гитлера.

Берлин 1932 года. Внешне жизнь города мало изменилась в сравнении с предыдущими годами. Внешне мало изменилась и жизнь известной в Германии еврейской семьи Опперман – семьи владельцев крупной мебельной фирмы "Опперман и К^о". По-прежнему уверен в себе и в своем деле Мартин Опперман, который ведет дела фирмы. Конечно, в последние месяцы положение фирмы несколько ухудшилось: "Во все девять магазинов оппермановской фирмы посыпались вдофобские письма; по ночам на витрины оппермановских магазинов наклеивались антисемитские листки. Старая клиентура уходила. Чтобы удержать покупателей, приходилось не меньше чем на десять процентов снижать цены по сравнению с ценами конкурента-нееврея". Но в деловой жизни возможны разные превратности, фирма пока держится на ногах крепко, а времени на то, чтобы предаваться мрачным предчувствиям, у делового человека Мартина Оппермана нет. Надо делать дело.

По-прежнему ходит в гимназию сын Мартина, Бертольд – он по

поручению своего учителя доктора Гейнцуса готовит доклад по теме "Гуманизм и двадцатый век".

По-прежнему ходит на работу в городскую клинику ее директор, брат Мартина, профессор Эдгар Опперман, автор знаменитого "оппермановского метода", применяющегося во время операций дыхательных путей. Правда, и у него возникли проблемы - почему-то затягивается оформление на работу ассистента Эдгара, доктора Якоби, явно по причине его "неарийской" внешности. Впрочем, Эдгар считает это временными неурядицами и с легким сердцем обещает Якоби благоприятный исход дела.

По-прежнему ведет рассеянно-сибаритскую жизнь третий брат - Густав Опперман, уделяя при этом какое-то время работе над монографией о Лессинге. Правда, и до него доходят тревожные слухи, но он предпочитает не придавать им значения.

Эти люди живут в своей Германии, где жили поколения их предков. Они нужны Германии, и Германия нужна им.

И в романе описывается процесс постепенного сжатия окружающего Опперманов пространства, пространства, теперь выдавливающего Опперманов из Германии - или из жизни. Усиливается травля Эдгара "коричневыми" газетами - оказывается, Эдгар "не останавливается перед тем, чтобы в целях собственной рекламы проливать потоки христианской крови". Мартину уже приходится в целях сохранения фирмы идти на коммерческие операции, в ходе которых имя "Опперман" ушло бы на задний план, а фирма продолжала бы функционировать под названием "Немецкая мебель".

Болезненнее всего ощущает сжатие пространства вокруг себя гимназист Бертольд Опперман, хотя, по мнению окружающих его взрослых, его проблемы - это пустяки по сравнению с тучами, нависшими над всей фирмой "Опперман и К^о". Дело в том, что его любимый учитель доктор Гейнцус погиб в автомобильной катастрофе, а новый

учитель - нацист по убеждениям Бернд Фогельзанг под благовидным предложением (чрезмерная "разнородность" темы) "зарезал" выбранную Бертольдом тему доклада ("Гуманизм и двадцатый век") и предложил сделать вместо этого доклад о немецком национальном герое Германе Херуске, поднявшем восстание против римского владычества. Цель проста - стоит Бертольду во время доклада в привычной для него манере начать анализировать, прав или неправ был Герман Херуск, и привести доводы в пользу того, что он был неправ (а какой анализ возможен без доводов и контрдоводов?), как возникнет повод оборвать Бертольда и обвинить в глумлении над немецким национальным духом. Все так и происходит - и по мере нагнетания "коричневого" психоза в обществе сгущаются тучи над головой Бертольда. Поначалу Фогельзанг просто предлагает Бертольду извиниться и ставит вопрос о необходимости покаяния Бертольда перед мягким и интеллигентным директором гимназии Франсуа, время от времени напоминая директору об этом лаконичной латинской фразой *"Ceterum censeo discipulum Oppermann esse castigandum"*. ("А все-таки я считаю, что ученик Опперман должен быть наказан"). В душе Бертольда пока еще живет человеческое достоинство - и он не желает публично отречься от своих слов - тем более, что он понимает - жестокость жестока к поверженному, и, отрекшись от своих слов, он потеряет уважение одноклассников. Что ж, если его немолодой уже отец, Мартин Опперман, только в феврале 1933 года впервые был вынужден "погнубить достоинством, на страже которого стоял 48 лет", если сам он только и может сказать Бертольду "Мне понадобилось 48 лет..., пока я понял, что собственное достоинство иногда обходится слишком дорого. Тебе 17 лет, Бертольд. Я говорю тебе - это так. Но я не требую, чтобы ты верил мне", - то можно себе представить, какой переворот происходит в это время в душе 17-летнего Бертольда. А атмосфера вокруг Бертольда продолжает сгуща-

ться — ранее известная своими либеральными нравами и гуманистическими традициями гимназия королевы Луизы не остается в стороне от веяний времени. И те самые товарищи Бертольда, которые во время злополучного доклада даже не поняли, в чем им лично провинился их товарищ и что вызвало столь бурный гнев Фогельзанга, теперь начали дружно сторониться Бертольда, "принципиально не разговаривать" с ним — ведь теперь их жизнь овеяна романтическим ореолом, в центре которого — юношеская нацистская организация "Молодые орлы", в которую Фогельзанг вовлек нескольких "осчастливцев" — ныне объектов всеобщей зависти. В гимназических героях теперь ходит ничем прежде не примечательный Вернер Риттерштег, зарезавший антинацистски настроенного журналиста и выпущенный до суда на свободу, "так как нет оснований подозревать, что он скроется". Юность жестока к чужакам. И еще более жестока к поверженным и раскayшимся. Бертольд оказывается в западне. Положение усугубляется публикацией в одной из фашистских газет, в которой Бертольд клеймится как изменник. Теперь Фогельзанг дождался своего звездного часа — теперь ему удалось добиться согласия на постановку театрального представления под названием "Покаяние Бертольда" — это покаяние теперь должно быть проведено в торжественной обстановке, "в актовом зале перед всеми преподавателями и учениками гимназии королевы Луизы... Если бы все зависело от доктора Фогельзанга, то это — как бы лучше сказать — действие состоялось бы у памятника в Нидервальде". В противном случае перед Бертольдом закроются двери всех учебных заведений Германии... Доведенный до отчаяния юноша накануне этого действия совершает самоубийство. За сутки до этого был подожжен рейхстаг. Предыстория фашистской диктатуры в Германии закончилась. Началась история.

В художественном мире романа наступление фашистской диктатуры предстает перед читателем как нечто необъяснимое, как плод

какого-то массового помутнения, казалось, невозможного в стране с такой богатой культурной традицией, как Германия. Не случайно герои романа до самого последнего момента не считают приход нацистов к власти возможным. Они верят своей Германии. На дворе январь 1933 - и любимым развлечением Густава Сппермана является чтение вслух наиболее "сочных" мест из книги Гитлера "Моя борьба": "Улыбаясь, вытаскил он книгу фюрера "Моя борьба"... и стал читать своему другу (директору гимназии Франсуа - В.Р.) наиболее "сочные" места. Франсуа затыкал уши: он не желал слушать искаженный, исковерканный немецкий язык этой книги. Густав уговаривал его потерпеть. Несомненно, раздражение против формы мешало ему оценить комизм содержания. Несмотря на протесты Франсуа, он прочитал ему несколько мест... Директор Франсуа, как ни противно ему было, не мог удержаться от смеха над этим нагромождением бессмыслицы. Смеялся и Густав. Он читал все новые и новые отрывки. Оба хохотали оглушительно".

Гитлер уже провозглашен рейхсканцлером - но герои романа продолжают считать происходящие события какой-то далекой от них политической игрой. Вот как истолковывает это Густав Опперман: "Что произошло? Популярного олуха облекли высоким званием и тут же парализовали его влияние, окружив солидными людьми. Неужели вы в самом деле думаете, что Германии пришел конец от того, что на улицах озорничают несколько тысяч вооруженных сопляков?.. Неужели вы думаете, что шестьдесят пять миллионов немцев перестали быть культурным народом от того, что они не зажимают рта несколькими дураками и негодяям... Не понимаю, как могут взрослые люди всерьез испугаться этой дурацкой кукольной комедии". Густав убежден в том, что "народ, создавший такую технику, такую промышленность, не впадает внезапно в состояние варварства. Ведь только недавно кто-то высчитал, что в странах с господствующим немецким

языком один только Гёте разошелся более чем в ста миллионах экземпляров. Нет, такой народ быстро раскусит крикливую демагогию варваров". Любимая присказка Густава, которую он теперь постоянно повторяет, успокаивая себя, звучит так: "В наших широтах ртуть ниже двадцати девяти градусов никогда не опускается".

Врач Эдгар Опперман уже после прихода Гитлера к власти решил, наконец, возбудить дело против травивших его "коричневых" газет - узнав же о том, что теперь это бесполезно, Эдгар лишь удивлённо вопрошает: "Что же может помешать ему начать дело? Разве они живут не в правовом государстве?" Поверить в то, что его Германия может перестать даже на какое-то время быть правовым государством, Эдгар не в состоянии.

Чуть менее оптимистически, чем Густав и Эдгар, смотрит на действительность Мартин Опперман, но каждый из них до какого-то момента отгоняет от себя страшную правду - и всё же в жизни каждого из них наступает момент страшного прозрения. Для врача Эдгара Оппермана этот момент наступил, когда он узнал о бунте его собственных больных: "Перемены в фирме "Опперман", нападки в печати на Густава, низкие газетные выпады против него самого мало трогали Эдгара. А вот этот дурацкий бунт сразу его подкосил. Его поразило, что даже те пациенты, которые на себе испытали благотворное влияние его лечения, поддались всё-таки влиянию глупых подстрекательских статей". "Как могут мои пациенты чувствовать ко мне доверие, если можно безнаказанно распространять обо мне такие небывальщицы?" - такой риторический вопрос задаёт Эдгар своему знакомому адвокату Мюльгейму - и слышит от него горькую правду, заставившую, наконец, понять, в каком мире он теперь живёт: "А кто вас заставляет лечить ваших пациентов? - язвительно огрызнулся Мюльгейм. - Кто вам сказал, что это нужно нынешнему режиму?"

Для наиболее оптимистически настроенного Густава Оппермана та-

кой момент прозрения наступает в ту минуту, когда выясняется, что его близкий друг — тот самый директор гимназии Франсуа, который еще недавно зажимал уши, не желая даже слышать о "Моей борьбе", теперь боится покупать оппермановские стулья — и просит Густава, чтобы стулья были доставлены на его квартиру тайно: "Так, значит, друзья его стыдятся вещей, приобретенных в магазинах его фирмы? Густав потемнел. Он слышал взволнованное биение своего сердца. Вера и оптимизм улетучивались из его сознания, как воздух из дырявой резиновой камеры". Час прозрения наступает для каждого.

Роман "Семья Опперман" писался в тяжелые для Фейхтвангера месяцы — когда он сам был фактически изгнан из Германии, когда его книги сжигались, когда было уничтожено оставшееся в Германии имущество писателя (а он был довольно состоятельным человеком). Тем не менее Фейхтвангер даже в эти месяцы не потерял глубочайшего уважения к Германии, к ее народу, к ее культуре. Не случайно герои романа "Семья Опперман" воспринимают свое расставание с Германией как трагедию всей жизни: они так приросли к Германии, что бескровный разрыв уже невозможен. Трагедия Бертольда как раз и состояла в том, что, насильственно выдавливаемый из Германии, объявленный изгоем, он одновременно не мыслил себя и вне Германии. И именно в годовую юного Бертольда Фейхтвангер вкладывает и явно близкие ему самому рассуждения о двух ликах Германии: "Бертольд оглядывал длинные ряды книг, поднимающиеся до самого потолка. Все это было Германией. И люди, которые эти книги читали, тоже были Германией. Рабочие, которые в свободное время сидели в своих рабочих университетах..., были Германией; и оркестр филармонии был Германией... Но, к сожалению, "Сокровищница национал-социалистских песен" тоже была Германией, и весь сброд в коричневых рубашках — тоже". Германия в художественном мире Фейхтван-

герцовского романа — это и механик Пахнике, который дал в суде честные показания, невыгодные для штурмового отряда, — и был за это вскоре избит до полусмерти. Германия — это и немецкий аристократ Бильфингер, потомственный юрист, племянник президента сената, который, однажды столкнувшись с фактом массового беззакония и не сумев добиться наказания виновных штурмовиков, понял, что быть юристом в такой Германии — безнравственно: "Он, Бильфингер, насквозь немец, член "Стального шлема", но он вместе с тем и насквозь юрист. Нет ничего удивительного в том, что среди шестидесяти пяти миллионов населения есть убийцы, есть вырождающиеся, но как немцу-ему стыдно, что отрицание права и нравственности, свойственное первобытному человеку, провозглашено мудростью нации и возведено в идеал и норму... Он происходит из старинной семьи юристов и считает, что жизнь без правовых норм теряет свою ценность. Ему нечего делать с правом, которое новые власти ввели вместо римского и которое основано на принципе — человек не равен человеку, "чистокровный немец" господин по рождению, он самой природой поставлен выше других и подлечит суду по иным правовым нормам, нежели "нечистокровный немец". Он, Бильфингер, при всем желании не может признать законом декреты фашистских "законодателей", ибо одну часть этих законодателей следовало бы, согласно правовым нормам, существующим решительно у всех белых народов, бросить в тюрьмы как преступников, а другую, по заключению авторитетнейших врачей, запереть в дома для умалишенных"... Жить в этой стране он больше не может. Он пренебрег всеми своими перспективами в Германии и покинул ее". И не случайно именно Бильфингер с юридической четкостью определил состав главного преступления новых правителей: "Они уничтожили меру вещей, созданную цивилизацией".

Германия — это и директор гимназии Франсуа, который идет на

компромисс за компромиссом, но который в конце концов решил для себя: "Судьба его решена. Все ниже будет он опускаться, нищать, ему уготован удел пролетария; его детей ждет тяжелая, неприглядная жизнь, его самого — тяжелая, неприглядная старость... Он уже немало уступок сделал, последний раз даже в трагической истории с Опперманом. На дальнейшие уступки он не пойдет. Пока он находится по эту сторону черты, и от него зависит, как совершить переход за нее: спотыкаясь или с поднятой головой. Очутившись за чертой, он, вероятно, и внутренне опустится. Так хоть черту-то перейти с поднятой головой" — и решительно заявляет переходящему в министерство учителя-нацисту Фогельзангу, что от своего мнения о пагубности изучения книги "Моя борьба" отречься не собирается и что "изучение этой книги портит внешнему слог".

Германия — это и миллионы Неизвестных Немцев, не приемлющих нового режима, с мыслью о которых умирает Бертольд.

И в то же время Фейхтвангер пытается понять, каким образом Германия допустила у себя "уничтожение меры вещей, созданной цивилизацией", каковы психологические механизмы сговора миллионов нормальных граждан цивилизованной страны с фашистской идеологией: ведь Фейхтвангер отдавал себе отчет в том, что фашистскую идеологию еще до прихода к власти Гитлера приняло если не большинство, то решающее меньшинство немцев. А это — тоже миллионы. И вот в художественный мир романа входит штурмовик Царнке, малоимущий трудящийся человек, искренне убежденный, что при новом режиме, наконец-то, восторжествует "социальная справедливость", и имущество буржуа еврейской национальности наконец-то переключается к таким, как он. Входят в художественный мир романа и 17-летние гимназисты, в сущности не имеющие представления об идеологии национал-социализма, но воодушевленные жесткой романтикой юношеской организации "Молодые орлы" и косвенно участвующие в вытеснении Бер-

тольда Оппермана из жизни. Мы видим людей, движимых просто-отда-
нным чувством, ориентирующихся толь-ко на то, как их взгляды и их
поведение выглядит в глазах авторитетного окружения. Таковы, на-
пример, родители Вернера Риттерштега, убившего демократического
журналиста Карпера: в романе с едкой иронией описывается нравст-
венная эволюция законопослушных суп-ругов Риттерштегов на протя-
жении двух суток: "Отец Риттерштега, состоятельный коммерсант,
занимавший четыре почетных поста, под горячую руку влил сыну
затрещину. Фрау Риттерштег выла: какой позор навлек сын на всю
семью. Но очень скоро оказалось, что Долговязый вовсе не него-
дяй, а герой: Фашистские газеты напечатали его портрет. Они писа-
ли, что хотя поступок молодого человека нельзя безоговорочно оп-
равдать, однако вполне понятно, что дерзкие выпады редактора Ка-
рпера могли спровоцировать немецкую молодежь на активные высту-
пления. Знакомые Риттерштега-отца звонили, поздравляли. Ему пре-
поднесли еще два почетных звания. Через двадцать четыре часа ро-
дители Риттерштега забыли, как они реагировали на поступок сы-
на в первые минуты: он стал героем и в их глазах. Через сорок
восемь часов Риттерштег-отец мог бы с чистой совестью поклясть-
ся, что от своего героического сына он всегда ждал какого-нибудь
высокопатриотического подвига. Несмотря на тугие времена, он
расщедрился и обещал сыну подвесной мотор к лодке".

Очень колоритен в художественном мире романа образ поэта
Гутветтера, друга Густара, мягкого и доброго человека, который
принял нацизм, руководствуясь своими романтическими представле-
ниями о человеке как о "великом животном", которого сковывают
лишь цепи разума. Фейхтрангер — убежденный рационалист — считал,
что именно апелляция к иррациональному, подсознательному, ин-
стинктивному делала нацизм притягательным для тех, кого тяготила
необходимость корректировать себя разумом, кто испытывал подос-

нательную потребность отдаться на волю своего национального чувства или романтических грез о грядущем народном счастье, а то и просто инстинктивного желания на законном основании удовлетворить свои животные инстинкты. Поэт Гутветер, конечно, считает, что эпоха "отключения" разума откроет в человеке в основном лишь лучшие черты и что "выхлопы" массового садизма — это лишь неизбежные "временные" издержки на пути к грядущему совершенству: "Господство трезвого рассудка рушится. Отваливается грубая облицовка логики. Брезжит новая эпоха, когда великое животное, человек, с его сверхдносторонним развитием снова найдет путь к самому себе. Разве все мы не счастливы быть свидетелями этого?" Что ж — "поэт мыслил масштабами тысячелетий", и реальные страдания реальных "маленьких" людей на фоне этой вечности казались ему чем-то ничтожным. Узнав, что после поджога рейхстага его друг, "вытащивший" его из неизвестности, Густав Опперман, решил все же бежать из Германии, поэт Фридрих-Вильгельм Гутветтер удивленно вопрошает: "В рейхстаге был пожар? Ну и что же? Ведь это больше касается пожарной команды, чем нашего друга Густава... Должен признаться..., что я не понимаю нашего друга Густава... Нация готовится родить нового человека. Нам дано огромное преимущество: присутствовать при родах гигантского эмбриона, услышать первый лепет этого великолепного чудовища. А наш друг Густав бежит, бежит потому, что случайная отрывка рожавшей нации может оскорбить его. Нет, тут я перестал понимать нашего друга Густава. Я уже не молод, жизнь моя клонится к закату. И все-таки, несмотря на надвигающуюся ночь моей жизни, я поспешил бы сюда издалека, только бы увидеть, как нация одевается в бронзу. Я никому не позволил бы лишить меня этого зрелища". Что ж — у национал-социализма были окровавленные руки, но была у него и романтическая душа, руководившая этими руками. Душа эта была выращена, увы, и такими "мыслящими масштабами"

тысячелетий" людьми поэтического склада, как Фридрих-Вильгельм Гутветтер.

Не случайно при новом режиме для Гутветтера вдруг наступила полоса преуспевания — он, в частности, прославился трактатом о "Новом Человеке", в связи с чем Густав Опперман иронически пишет: "Гутветтер описал уже в величественных словах образ "Нового Человека", не будет ли он так любезен и не опишет ли теперь мучения ни в чем не повинного прежнего человека, которому приходится расплачиваться за появление этого "Нового Человека" (впрочем, Гутветтер к этому времени, окончательно уверовав в свое предназначение быть служителем Вечности, страдает уже абсолютной глухотой к страдающему "прежнему человеку": "Чего хочет наш друг?.. Откуда у него этот раздраженный тон? Как может он требовать, чтобы языком, подобающим лишь описанию космических явлений, я говорил о горестях маленьких людей? Неужели он серьезно хочет, чтобы я, призванный служить мембраной дионисийских переживаний, отказывался от своей миссии, потому что с нашим другом Густавом страшились какие-то неприятности?"). Перерождение завершилось.

Немецкая действительность трагична — и тем не менее Фейхтвангер заставляет своих потерявших все героев не утратить одного — способности действовать, начиная с нуля (не случайно к последней части романа эпиграфом взяты слова из Талмуда: "Нам положено трудиться, но нам не дано завершать труды наши"). Фейхтвангеровские герои теперь лишены своей Германии, лишены плодов своего многолетнего труда, потеряли имущество, Мартин Опперман потерял сына. Теперь они пытаются понять, на что еще способны, чтобы, раз впереди есть сколько-то лет жизни, смоделировать цель, которой будут подчинены эти годы: жизни без цели они просто не представляют. Эдгар, изгнанный из созданной его трудами лаборатории, теперь пытается создать такую же лабораторию в Париже. Мир, в котором

жил Мартин, полностью разрушен. Нет больше фирмы, судьба которой была и его судьбой. Нет больше сына, которому Мартин мечтал передать фирму. А судьбой отмерено еще сколько-то лет жизни. И о Мартин решает "по мере своих скромных сил содействовать пересадке на немецкую другую почву того, что есть хорошего в Германии" - и создать в Лондоне магазин, который бы специализировался исключительно на продаже вещей, сделанных по моделям одного заинтересовавшего Мартина архитектора: "К большим прибылям Мартин не стремится. Да и для кого они нужны ему? Но ту или иную задачу в жизни человек иметь должен".

Наконец, Густав принимает решение попытаться изменить саму Германию изнутри - и нелегально, под чужим паспортом, переправляется в Германию, чтобы вести там антинацистскую пропаганду. Деятельность Густава оказалась безуспешной - он почти сразу был арестован, попал в концлагерь. Последние полтора месяца жизни (после освобождения из концлагеря) он посвятил описанию того, что увидел в Германии. "Нам дано трудиться, но нам не дано завершать труды наши".

Говоря о немецкой литературе 40-х годов, невозможно не назвать имя Вольфганга Борхерта (1921-1947 гг.). Его судьба была значительно более трагичной, нежели судьба тех писателей, о которых говорилось выше. Ремарку, Фейхтвангеру, Брехту, в конце концов, удалось вскоре после прихода Гитлера к власти покинуть Германию, Гергарт Гауптман к моменту прихода Гитлера к власти был уже очень пожилым человеком, завершающим свою творческую жизнь. Он остался в Германии, новое правительство которой вполне устраивало присутствие в Германии знаменитого в мире писателя и его молчание. Его оставили в покое, из него не пытались лепить "нового человека Новой Германии". А из Борхерта - пытались. Из 26 лет его

жизни 12 пришлось на годы гитлеровского режима. Его муштровала нацистская школа, его муштровала нацистская армия, его муштровала тюрьма. Убить его удалось, вымуштровать - нет.

Родился Борхерт в 1921 году в Гамбурге, в интеллигентной семье (отец - школьный учитель; мать - профессиональный литератор). Конечно, кое-что ему дало домашнее воспитание - и все же Борхерт принадлежал к тому поколению, которое было отрезано от основной части мировой культуры. Борхерт, естественно, не мог противопоставить нацистской идеологии того огромного культурного багажа, который мог противопоставить, скажем, Фейхтвангер. Да, семья Борхерта с самого начала числилась среди "неблагонадежных" - но много ли могли передать родители своему сыну в обстановке, когда высказывание даже в кругу семьи тех или иных "крамольных" мыслей было смертельно опасным? И все же Борхерт с ранней юности - едва ли осознанно, скорее инстинктивно - воспринимал царящие в Германии порядки как нечто, глубоко ему отвратительное, безобразное, грозящее гибелью его внутреннему миру; с ранней юности Борхерт пытался найти своего рода "нишу", в которой он мог бы укрыться от страшной действительности. На какое-то время он такую "нишу" находит - в театре города Лüneбурга, на сцене которого Борхерт играл на протяжении 3 месяцев (это время Борхерт впоследствии называл "счастливейшим временем" своей жизни). А потом режим все же настиг Борхерта - призыв в нацистскую армию и 4 года обезчеловечения: казарма, фронт, ранение, госпиталь, обвинение в членовредительстве, арест и угроза смертной казни, 100 дней в одиночке в ожидании расстрела, оправдание судом, новое возбуждение уголовного дела по обвинению в "крамольных" высказываниях в письмах (в которых Борхерт действительно писал, например, об "эсэсовских свиньях"), военный суд, приговор - 4 месяца тюрьмы и дальнейшее искупление вины на фронте, вновь

фронт в России, обморожение, сыпной тиф, обострение уже заработанной на фронте желтухи; странствия по госпиталям, признание негодным к строевой службе, приказ о зачислении во фронтовой театр — и опять донос, привлечение к суду за "крамольные" анекдоты, новый суд, приговор — 9 месяцев тюрьмы с последующим направлением на фронт, в апреле 1945 — плен, побег и возвращение 10 мая 1945 года домой. Домой вернулся полутруп, мучительная агония которого продолжалась еще два с половиной года. Борхерт не сразу это осознает — по свидетельству И. Фрадкина, "Вернувшись в Гамбург, Борхерт пытается снова связать нить своей жизни в том месте, где она была оборвана призывом в вермахт. Все его мысли обращены к театру: он выступает в кабаре, организует вместе со своими друзьями небольшой театр "Комедия", начинает ассистировать режиссеру в постановке "Натана Мудрого" Лессинга. Он полон надежд и планов. Однако в конце 1945 года болезнь уже окончательно приковывает Борхерта к постели. С мечтой о театре пришлось расстаться. Но у него еще остаются перо и бумага.

В течение неполных двух лет Борхерт писал наперегонки со смертью. Писал, как одержимый, о фантастической страсти"... То состояние, в котором Борхерт творил в последние 2 года, он сам передает в рассказе "Профессора-то ведь тоже ничего не знают": "Я — оmlет. Может, на вид я не такой уж аппетитный и поджаристый, но в черном пекле моей болезни я лежу такой же желтый и плоский, как оmlет на черной сковородке. Моя печень — тугой футбольный мяч, моя голова — раскаленная печь. А все, что между ними, раздрано и вздуто, как воспаленный аппендикс.

Слово "болезнь" надо бы писать через "а" и еще после "д" добавить "д" — "балдезнь". Тогда оно могло бы происходить от "обалдеть", ведь именно так я себя и чувствую: обалдевший, сомлевающий, сомлетивший.

Рядом со мной на столе будто молотом стучат — уже несколько часов подряд. За столом сидит сорок пять килограммов и самозабвенно молотят по двадцати трем, стоящим на столе. Двадцать три кило на столе — это моя тяжелая, громоздкая пишущая машинка. Сорок пять за столом — мой маленький худой отец. Отец уже несколько часов подряд отбивает на клавишах пишущей машинки сумасшедший ритм, и каждый его удар — удар по взрывателю адовой машины, а эта адская машина — моя голова... Мои милые заботливые сорок пять кило прогоняют сквозь громоздкую машинку то, что моя голова-печка успела состряпать за ночь — вот я и терплю, как праведник...

Отец весит сорок пять кило, машинка — двадцать три, но он уверяет, что печатать для него — отдых. На самом деле он просто боится, что я поднимусь, пересилив черный жар моей болезни, и сам начну барабанить по клавишам. Он знает, что иначе я не успокоюсь, поэтому он часами напролет играет на пишущей машинке по-пурри из моих ночных видений. Сорок пять кило против двадцати трех! Обладеть можно, вконец обладеть!"

Как правило, рассказы Борхерта невелики по объему — зачастую это просто зарисовки ужасающие своей обыденностью: эмоциональный эффект достигается прежде всего внезапностью открытия чего-то страшного. Вот зарисовка-диалог. Разговаривают два человека. С первого взгляда кажется, что речь идет о деньгах.

"Два человека беседовали:

— Ну, как дела?

— Неважно.

— Сколько у вас еще осталось?

— В лучшем случае четыре тысячи.

— Сколько вы сможете выделить мне?

— Не более восьмисот.

- Они все пойдут в расход.

- Ладно, тыоачу.

- Спасибо.

Два человека расстались. Они говорили о людях. Это были генералы. Была война...

Вот другая зарисовка.

"Кегельбан. Два человека беседовали.

- В чем дело, студентрат, почему вы в черном костюме? Траур?

- Отнюдь. Отнюдь. Присутствовал на торжестве. Мальчики отправляются на фронт. Произнес маленькую речь. Напомнил о Спарте. Цитировал Клаузевица. Говорил о понятиях: честь, родина. Помянул Лангемарк. Мальчики прочли стихи Гельдерлина. Волнующее торжество. Весьма волнующее. Мальчики спели "Господь, что сотворил металл". Блестящие глаза. Трогательно. Весьма трогательно.

- Боже мой, студентрат, перестаньте! Это же отвратительно. Учитель, ошеломленный, уставился на окружающих. Рассказывая, он исчертил бумагу маленькими крестами. Сплошь крестами. Он встал и расхохотался. Взял новый шар и пустил его по кегельбану. Раздался глухой грохот. Кегли в дальнем конце упали. Они походили на маленьких человечков".

Вот еще один рассказ-зарисовка: "Ведь ночью крысы опять". Разрушенный бомбежками немецкий город. Пожилой мужчина видит мальчика девяти лет от роду, который что-то сторожит у зияющего провала. Потом вдруг выясняется, он стережет тело брата, который после бомбежки оказался в заваленном подвале. Стережет от крыс, которые, как им сказал их учитель, питаются мертвыми телами. И, чтобы отправить ребенка к родителям, мужчина придумывает спасительную легенду: "Ну и учитель!.. Даже этого не знает. Ведь ночью

крысы спят. Ночью ты можешь спокойно уйти домой. Ночью они всегда спят. Как только стемнеет, там и засыпают".

Борхерт — мастер передачи мгновенного чувства. В его произведениях редко можно встретить откровенно идеологическую "нагрузку". Его герои мало размышляют — у них на это нет ни времени, ни сил — но они, засосанные в страшный водоворот, буквально кожей чувствует окружающий их мир. В мир этих чувств и погружает читателя Борхерт. Вот рассказ "Там и здесь". Здесь Борхерт пытается заставить читателя взглянуть на мир глазами бывшего бухгалтера Эрвина Кноке, только что вышедшего после 7-летнего заключения. "Он еще не освоился". — "Обритый наголо человек стоял и ошарашенно осматривал па деревья. Пристально. Тупо. Временами он словно бы боязливо отходил в сторонку. По этому можно было судить, что он еще не освоился. Еще не привык. Он боялся столкнуться с кем-нибудь из торопливых прохожих или попасться им под ноги. Ведь за это его стукнут по голове связкой ключей или прикажут делать приседания. При каждом приседании шаг назад. Ни за что ни про что. Он уже не помнил, так ему все было ново и непривычно, что штатские гнушаются подобного образа действий. Налетев на кого-нибудь, они скорее говорят "pardon". Извините, пожалуйста... А об этом наголо обритый и пришедший "оттуда" как раз и позабыл. Он ведь еще не освоился". Для него теперь верх храбрости, "отчаянной, немислимой храбрости", — подойти к дорожным рабочим и попросить у них "немножко, ну совсем чуточку, полустывшей смолы" — в подарок детям, которые из этой смолы смогут лепить разные фигурки. Ведь запах смолы теперь для него — это "дурманный, полный воспоминаний аромат детства! Священный, возвышенный запах смолы!" С роскошным даром — кусочком смолы — он и погибает под колесами прачечного фургона — "он ведь еще не освоился".

А вот рассказ "Прусская слава", погружающий нас в мир пере-

живаний в прошлом полковника вермахта, после войны — ночного сторожа на фабрике: "Длинные ноги поочередно взлетали в воздух. Тот же человек чеканил безупречный парадный шаг по огромному голубому прямоугольнику цеха. Ноги выбрасывались вперед вверх. Тот же человек резко втыкал их высоко в воздух. Они чеканили образцовый парадный шаг, эти длинные ноги, подчиняясь команде голого черепа. А из черепа, латунно блестящего под тусклым ночным освещением, пронзительный голос каркал марш о мощи и величии Пруссии, о прусской славе: та-та-та-та-там-там". Но слава эта теперь существует лишь в воспаленном сознании бывшего полковника. А вокруг него — развалины.

Борхерт — это поэт разрушенного мира: не случайно его произведения считаются наиболее яркими образцами "литературы развалин" литературы дисгармонии, литературы диссонанса: другое — он это прекрасно понимает — ни ему, ни другим людям его поколения уже недоступно. Вот рассказ-эссе под названием "Вот — наш манифест": "Кто напишет нам новый учебник о гармонии? Хорошо темперированные клавиры уже не для нас. Мы — сыны диссонанса.

Кто нарисует нам вопль в лиловых тонах? Спаса в лиловых тонах? Натюрморты уже не для нас. Наша натура — рев.

Нам не нужны поэты с хорошей грамматикой. На хорошую грамматику терпенья нет. Нам нужны поэты, чтоб писали жарко и хрипло, навзрыд. Чтоб называли дерево деревом, бабу бабой, чтоб говорили "да", говорили "нет": громко и внятно, дважды и трижды, и без сослагательных форм.

Для многоточий у нас времени нет, гармония нас расслабляет, натюрморты нас гнетут: ибо небеса наши ночью лиловы. А с лиловым цветом не до грамматик — он резок, безмерен и груб. Поверх заводских труб, поверх городских крыш — лиловый шар... Стон голодных ночами лилов, и лилов лепет влюбленных. Лилов весь город над

лиловой ночной рекой".

В "литературу развалин" властно вошел мотив ответственности. Этот мотив отразился и в творчестве Борхерта, в частности в его пьесе "На улице перед дверью". Главный герой, унтер-офицер Бекман, вернулся с фронта — он и духовно, и физически изуродован, ему надо строить свою жизнь с нуля, но он понимает, что у него — не только неопределенное будущее, что на его совесть еще тяжелым камнем висит прошлое, которое не сбросить. Он ненавидит себя, свое имя: "Не хочу больше быть Бекманом. Нет у меня больше имени. Жить дальше, когда есть человек, человек с одной ногой, и это из-за меня у него одна нога? У него одна нога, потому что был на свете унтер-офицер Бекман, который сказал однажды: обер-ефрейтор Бауер, с этого поста вы не увидите, будете стоять насмерть. Мне жить дальше, когда есть этот одноногий, который то и дело говорит: Бекман! Упорно: Бекман! Все время: Бекман! И так, словно говорит "могила". Словно "убийство" говорит или "собака". Мое имя выговаривает как "светопреставление". Глухо, грозно, отчаянно. А ты говоришь, как жить дальше?" Перед глазами Бекмана каждую ночь — скелеты, которыми он командует, которым он велит рассчитаться на первый-второй, но которые вместо этого выкрикивают его фамилию: "Бекман!" — режут они. "Унтер-офицер Бекман!" Без конца "Унтер-офицер Бекман!" И первые в этой толпе — те одиннадцать солдат, которые погибли под началом унтера Бекмана при выполнении задания. Их призраки не дадут Бекману опать, и он не в силах выдержать муки; Бекману снится, что он идет к полковнику, своему бывшему командиру, с просьбой — снять с него ответственность, взять на себя. В это время у него в голове рождается идея своего рода "закона сохранения ответственности": если кто-то погиб — кто-то должен взять на себя ответственность, это — последняя дань погибшему: "Ответственность — это же не только слово, не химическая формула превращения

светлого человеческого тела в темную землю. Нельзя же гнать людей на смерть за пустое слово. Куда-то ведь надо пристроить эту ответственность. Мертвые ответственности не имеют. Бог ответственности не имеет. А живые, они-то спрашивают. Каждую ночь спрашивают, господин полковник... И они шепчут из темноты: "Унтер-офицер Бекман, где мой отец, унтер-офицер Бекман, где мой сын, где мой брат, унтер-офицер Бекман, где мой жених, унтер-офицер Бекман, где? Где? Где?" Так они шепчут до рассвета. И всего только одиннадцать женщин, господин полковник, ко мне приходят только одиннадцать. А к вам, господин полковник? Тысяча? Две тысячи? Вы хорошо спите, господин полковник? Тогда для вас ведь несущественно, если я вам подбавлю ответственности еще за одиннадцать".

Война сделала Борхерта убежденным пацифистом. И своего рода завещанием Борхерта стало эссе "Тогда остается только одно", в котором есть такие строки: "Ты, мать в Нормандии и мать на Украине, мать в Сан-Франциско и в Лондоне, и ты, мать на Хуанхе и на Миссисипи, мать в Неаполе и в Гамбурге, мать в Каире и в Осло — матери всех континентов, матери мира, если завтра вам прикажут рожать детей — сестер для лазаретов, солдат для новых битв, матери мира, тогда остается только одно: скажите: НЕТ! Матери, скажите НЕТ!".

Закончилась вторая мировая война, пал гитлеровский режим, но осмысление страшных уроков прошлого теперь стало достоянием немецкой культуры на многие десятилетия вперед. Пожалуй, "стержневой" проблемой, отразившейся во многих произведениях немецкой литературы, стала проблема ответственности за случившееся.

В 1954 году Э.-М. Ремарк пишет роман "Время жить и время умирать". Действительность в художественном мире романа — это действительность перед глазами немецкого солдата Эрнста Гребера. В орбиту сюжета вовлечен временной промежуток в жизни Гребера, воира-

ющий в себя последние дни на фронте перед отъездом в отпуск, отпускные недели, первые дни на фронте после возвращения из отпуска и гибель.

Прежняя жизнь Гребера описывается буквально в нескольких строках. Это — эпоха полной безответственности. И вот в романе описывается процесс пробуждения у Гребера чувства вины: пробуждение это, увы, по времени совпало с началом отступления, когда Гребера (как, впрочем, и некоторых его однополчан) вдруг осенила тревожная догадка: а на что сможет рассчитывать Германия, если военные действия перейдут на ее территорию. "Лето 1940 года во Франции. Прогулка в Париж. Завывание пикирующих бомбардировщиков над растерявшейся страной. Дороги, забитые беженцами и остатками разбежавшейся армии. Середина июня, поля, леса, моря по не тронутой войной местности, потом столица, залитая серебряным сиянием, улицы, кафе, — столица, сдавшаяся без единого выстрела. Думая ли он когда-то о чем-нибудь? Испытывал ли тревогу? Нет. Все казалось правильным. На Германию обрушились кровавые полчища, и она оборонялась, вот и все. То, что противник был плохо подготовлен и едва сопротивлялся, не казалось тогда Греберу противоречием.

А после, в Африке, во время решающих этапов наступления, в пустыне, ночами, полными звезд и грохота танков, — думая ли он тогда? Нет, он не думал даже, когда армия отступала. Это была Африка, неведомые заморские края; посредине лежало Средиземное море, а за ним была Франция, и только потом уж Германия. Чего там было думать, даже если и приходилось отступать? Нельзя же везде одерживать победы!

И вот — Россия. Россия, и поражение, и бегство. И это уже не где-то за морем; отступление вело прямоком в Германию. И отступали не отдельные разбитые корпуса, как в Африке, а вся немецкая армия. Тогда он вдруг начал думать. Многие другие тоже. Да и как тут не задуматься!"

Поначалу страшные догадки туманны: один из солдат Зауэр, вдруг замечает: "Иной раз, как поглядишь, сколько мы тут в России всего поразрушили — просто страшно становится. Как думаешь, что они сделали бы с нами, если бы подошли к нашей границе? Ты об этом когда-нибудь думал?" Впрочем, Зауэр видит предел возможной национальной катастрофы в необходимости срочно заключать мир, как только бои приблизятся к немецкой границе. Но Гребер идет в своих догадках дальше — и задает страшный теперь вопрос: "Ну а если они не захотят заключать с нами мир?" Об этом пока никто не думает, а Зауэр в наивном простодушии вопрошает: "То есть как это не захотят? Если мы им предложим мир, они обязаны будут его принять".

Но сверлящая мозг Гребера мысль об ответственности уже не может уйти бесследно. К тому же эта мысль в разных вариантах буквально носится во фронтовом воздухе и обретает четкие очертания в словах солдата Фрезенбурга: "...Чего ради мы здесь бьемся?.. Даже не за приемлемые условия мира... С нами больше не станут разговаривать. Мы смирепствовали, как Аттила и Чингисхан. Мы нарушили все договоры, все человеческие законы"...

Гребер едет в отпуск — и по мере приближения к дому все отчетливее осознает, что его родная Германия страшно изменилась. Чем ближе к дому — тем больше разрушенных бомбежками домов (находясь на фронте, Гребер ничего этого не знал). И только увидев руины на месте своего квартала, Гребер вдруг осознает весь ужас обрушившейся на весь мир, на Германию и лично на него трагедии. Он воевал за свой дом, но дома теперь нет, судьба родителей и близких неизвестна (может, их успели вывезти, может — нет; отпуск Гребер решил посвятить почти безнадежным поискам); и, самое страшное, — это теперь Гребер осознает! — его дом уничтожен именно потому, что он посягнул на чужие дома; его родина в руи-

нах, потому что он, сражаясь за ее интересы и по ее велению, был соучастником преступлений против народов других стран. Он не считал себя лично виновным — ведь он выполнял приказы, которые все равно были бы выполнены и в случае его отказа (да, ему пришлось несколько раз участвовать и в расстрелах пленных — "Раньше, когда его назначали в такую команду, он стрелял в воздух, но теперь уже давно этого не делал. Ведь людям, которых расстреливали, это не помогало. Другие чувствовали то же, что и он, иногда бывало, что чуть ли не умышленно стреляли мимо. Тогда процедура повторялась, и в результате пленные дважды подвергались казни"). Но теперь он в ужасе понимает, что вина — на нем. И, бродя со своей возбужденной Элизабет в одном из немногих уцелевших домов посреди разрушенного района, Гребер пытается строить планы на будущее счастье вдвоем в какой-нибудь из слабо задетых войной стран — но с ужасом осознает, что таких стран нет, и виноват в этом в том числе и сам Гребер. Ужас овладевает и душой Элизабет. Завязывается полный внутреннего драматизма диалог:

- Жалко, что я не была... с тобой в Париже, — сказала она.
- Хорошо бы поехать туда вдвоем теперь, и чтобы не было войны.
- А нас бы туда пустили?
- Может быть. Мы же ничего в Париже не разрушили.
- А во Франции?
- Не так много, как в других странах, там все это шло быстрее.
- Может быть, вы разрушили достаточно, чтобы французы еще много лет нас ненавидели.
- Может быть. Когда война долго тянется, многое забывается. Может быть, они нас ненавидят.
- Мне хотелось бы уехать с тобой в такую страну, где ничего

не разрушено.

- Не много осталось таких стран, где ничего не разрушено - сказал Гребер. - Вино есть?

- Да, хватит. А где ты был еще?

- В Африке.

- И в Африке? Ты много видел.

- Да. Но не так, как раньше мечтал увидеть...

- А еще где-нибудь ты был? - спросила Элизабет.

"Паруса, - подумал Гребер, - Где я видел паруса на реках?"

- В Голландии, - сказал он. - Это было в самом начале. Там много лодок, они скользили по каналам, а каналы были с такими плоскими и низкими берегами, что, казалось, лодки едут по земле. И когда в сумерках лодки скользили по лугам, эти паруса напоминали гигантских белых, голубых и алых бабочек.

- Голландия, - сказала Элизабет. - Может быть, мы могли бы после войны уехать туда? Пить какао и есть белый хлеб и все эти голландские сыры, а вечером посмотреть на лодки?..

- А может, нас и туда уже не пустят? - спросила она.

- Вероятно, нет. Мы напали на Голландию и разрушили Роттердам без предупреждения. Я видел развалины. Почти ни одного дома не осталось. Тридцать тысяч убитых. Боюсь, что нас и туда уже не пустят, Элизабет...

Она помолчала. Потом вдруг схватила свой стакан и швырнула на пол. Он со звоном разлетелся вдребезги.

- Никуда мы больше не поедem! - воскликнула она. - Незачем и мечтать! Никуда! Мы в плену, нас везде проклинают и никуда не пустят".

И все же - кто виноват, на ком ответственность? Через художественный мир романа проходит много концепций ответственности. Сразу же по возвращении к разрушенному дому Гребер сталкивается

о сошедшим с ума участковым комендантом противовоздушной обороны, который истерично кричит о всеобщей ответственности — трудно даже понять, идет ли речь об ответственности всех немцев, или только всех тех, кто участвовал в военных действиях, или же о всеобщем Страшном суде, на котором мертвые будут вернуть возмездие над живыми, о неизгладимой вине живых перед мертвыми. Услышав хлопки оборванного телефонного провода о клавиши висящего среди развалин рояля, комендант истерично кричит Греберу: "Да что вы подразумеваете, вы, закоренелый убийца! Это колокол мертвых, и ветер звонит в него! Небо вызывает его голосом о милосердии. Слышите, вы, стреляющий автомат, о милосердии, которого больше нет на земле! Что вы знаете о смерти, вы, разрушитель! Да и откуда вы можете знать? Те, кто сеет смерть, никогда ничего о ней не знают. — Он наклонился вперед. — Мертвые повсюду, — прошептал он. — Они лежат под обломками, их руки раскинуты и лица растоптаны, они лежат там, но они воскреснут и они будут гнаться за вами... — Гребер отступил на улицу... — Гнаться... — бормотал комендант ему вслед. — Они будут обвинять вас и судить каждого в отдельности". Впрочем, и сам этот комендант — это теперь "колокол мертвых", лишь по какой-то случайности оставшийся на земле. Его душа теперь — вместе с душами мертвых.

Чуть позже судьба сталкивает Гребера с человеком, который придерживается совершенно иного мнения об ответственности. Это — эсэсовец Биндинг, человек очень приятный в обычной жизни, не жестокий по своей природе, но в то же время способный с легким сердцем служить в нацистских карательных органах и в свободное время наслаждаться всеми благами жизни на своей роскошной вилле посреди разрушенного города. На жизнь он смотрит как на развлечение. Он может с легким сердцем "наказать" своего гимназического учителя математики Бурмейстера, из-за которого он в свое время вылетел

из седьмого класса: "Что ж, я отплатил ему... Постарался, чтобы ему вкатили полгода в концлагерь. Ты бы посмотрел на него, когда он оттуда вышел! Стоял передо мной навтыжку... Он меня обучал, а я его проучил. Довко сострил, верно?" Если Биндингу нужна женщина — то к его услугам все "высшее общество": ведь у большинства кто-то из близких — в концлагере, и Биндинг с легкой душой раздает обещания, которых вовсе не собирается выполнять: рассказывая об одной вчерашней посетительнице из "высшего общества", стоявшей перед ним на коленях и шедшей на все, "чтобы выволочь мужа из концлагеря, он иронически, не испытывая никаких угрызений совести, замечает: "Упрятать туда я могу. Но вытащить оттуда не так легко. Я, конечно, ей не сказал этого". Он по своей природе не жесток, наслаждения от чужих страданий не получает (кроме случаев, когда речь идет о личной мести) — но отказывать себе в чем-либо он не привык, а, дабы заглушить иногда пробуждающийся голос совести, Биндинг сконструировал для себя очень удобную этическую концепцию: "Ответственным можно быть только за то, что совершил самолично. Да и притом, если это не выполнение приказа... "Правильно то, что полезно немецкому народу", — сказал имперский министр юстиции. А ему и книги в руки. Мы лишь исполняем свой долг. Мы не ответственны". Возникает вопрос — а в отношении учителя Бурмейстера Биндинг тоже "выполнял свой долг?" Нет, тут, по его собственному признанию, "особый случай". Но, много лет "выполняя долг", отправляя в концлагеря сотни и сотни людей, Биндинг привык легко относиться к человеческой судьбе, и потому немощно разнообразить "полезную немецкому народу" деятельность, отправив на полгода за решетку своего гимназического учителя (тем более, что "с ним ничего такого и не сделали"), Биндинг считает нравственно нейтральным: так, простительная школярская шалость. И при этом своим поведением вне службы Биндинг может выз-

вать у окружающих лишь чувство симпатии. Один из собеседников Гребера горестно иронизирует по поводу таких людей: "Удивительно... Обычно считают, что убийца всегда и всюду должен быть только убийцей и ничем иным. Но ведь даже если он только время от времени и только частью своего существа является убийцей, то и этого достаточно, чтобы сеять вокруг себя ужасные бедствия. Разве не так?.. Встречаются коменданты концлагерей, не лишенные чувства юмора, эсэсовцы-охранники, которые относятся друг к другу по-приятельски, добродушно. И бывают подпевалы, которые видят во всем одно лишь добро и не замечают ужасного зла или же объявляют его чем-то временным, суровой необходимостью. Это люди с весьма эластичной совестью".

Вводится в этическую проблематику романа и мучительный для Гребера вопрос о том, в какой мере возрастает ответственность за действия, совершенные по приказу, если человек осознает преступность этого приказа. В какой мере человек, ведающий, что с ним творят, более виновен, чем тот, кто действительно превратился в ходячий автомат. В какой мере лично Гребер, если он, все осознав, вернется на фронт, будет более виновен, чем правозащитный сакист Штейнбрёкнер, не упускающий случая поучаствовать в "эзекуции", или чем солдат, который, узнав, что у жены его случайного знакомого родился ребенок явно от русского пленного, начинает с чувством полной уверенности в своей правоте рассуждать о том, что ребенка нужно одать на "безболезненную смерть", жену также одать по начальству, дабы оно уже решило, что с ней делать. ("Это уж дело начальства. Поставят клеймо, голову обрежут наголо, а потом — концлагерь, тюрьма или виселица"), а также о нерадивости начальства в том случае, если оно не удосужится этого сделать ("Значит, и начальство непутевое, расхлябанное. Люди разложились, значит, им и место в концлагере. Или на висе-

лише"). С таких людей, как этот солдат, взять нечего. Но в какой мере усугубляет вину страшное знание?..

Наконец, судьба сталкивает Гребера с бывшим учителем закона Божьего Польманом, ныне изгнанным из школы за инакомыслие (позже выяснилось, что Польман скрывал в своей каморке евреев - и был в конце концов арестован). Именно Польману, своему гимназическому наставнику, Гребер решает доверить мучающие его теперь вопросы: "Я хочу знать, в какой степени на мне лежит вина за преступления последних десяти лет... И еще мне хотелось бы знать, что я должен делать... Я знаю, что война проиграна и что мы все еще сражаемся только ради того, чтобы правительство, нацисты и те, кто всему виной, еще какое-то время продержались у власти и совершили еще большие преступления... В какой мере я стану соучастником, если я знаю, что не только война проиграна, но мы должны ее проиграть, чтобы было покончено с убийством, рабством, концлагерями, эсэсовцами и штурмовиками, массовым уничтожением и бесчеловечными зверствами, - если я это знаю и все-таки через две недели вернусь на фронт и буду опять сражаться за прежнее?.. С какой минуты то, что принято называть героизмом, становится убийством? Когда перестаешь верить, что оно оправдано? Или что оно преследует разумную цель? Где тут граница?" Но Польман - наиболее мудрый человек из всех, с кем пришлось встретиться Греберу, дать ответа на этот вопрос не может: "Разве я могу вам ответить на ваш вопрос? Я взял бы на себя слишком большую ответственность. Я не могу решить этот вопрос за вас". Польман - преподаватель закона Божьего, посредник между Богом и людьми, но, с его точки зрения, ответа на вопрос Гребера не найти и на той вершине, до которой доросла человеческая мораль, на вершине христианских заповедей: "...Церкви повезло. С одной стороны, она говорит: "Люби своего ближнего" и "Не убий", - а наряду с этим: "Отдавайте кесарево - кесарю, а бо-

жие - Богу". Тут открывается большой простор". Выходит, что сам Бог не может дать Греберу ответа на мучающий его вопрос: Гребер остался наедине с этим вопросом. Единственное, чем может Польман утешить Гребера, - это исполненная трагического оптимизма концепция истории, согласно которой человечество все равно идет вперед к очеловечению бытия, хотя бы и со страшными отступлениями: "... Мир не стоит на месте. И если отчаиваешься в собственной стране, надо верить в него. Затмение солнца возможно, но только не вечная ночь. Во всяком случае, на нашей планете. Не надо так быстро сдаваться и впадать в отчаяние... Вы спрашиваете, достаточно ли осталось людей, чтобы начать все заново? Христианство началось с нескольких рыбаков, с нескольких верующих в катакомбах и с тех, кто уцелел на аренах мира...

Еще не существовало на свете такой тирании, которой бы не пришел конец. Человечество шло вперед не по ровной дороге, а всегда - толчками, рывками, с отступлениями и судорогами. Мы были слишком высокомерны, мы вообразили, что наше кровавое прошлое уже преодолено. А теперь знаем, что стоит нам только оглянуться, и оно нас тут же настигает". (Здесь преподаватель может порассуждать о превратностях истории, о возможности временного отката какой-то страны или даже человечества к "кровавому прошлому" и одновременно о том, что накопленный человечеством культурный опыт не может исчезнуть бесследно - В.Р.)

Это - единственное, что может Польман сказать в утешение: будущее - за разумом и совестью. Но Гребер-то живет в настоящем, он может, и не доживет до этого будущего. И к тому же не успел ли он уже перечеркнуть для себя все пути к этому будущему, стать преступником, вина которого неизгладима? И есть ли, для него смысл продолжать свой род, если неизвестно, доживет ли до этого будущего и его ребенок: "Вокруг нас все до того отравлено,

что земля еще долгие годы будет заражена этим ядом. Как можно, зная это, хотеть ребенка?" И все же ребенок у Гребера будет. Ему — жить. А самого Гребера настигает его прошлое. У романа круговая композиция: на первых страницах романа описывается расстрел русских партизан, в котором вместе со своими однополчанами участвует и Гребер (часть, в которой он служит, — не эсэсовская, обычная фронтовая, но иногда и на нее возлагают карательные функции). На последних страницах романа прозревший Гребер, вернувшись в часть, вновь соприкасается с арестованными партизанами: ему поручают их охрану. Теперь Гребер уже не может оставаться безучастным к просьбам партизан выпустить их и бежать вместе с ними. В конце концов, не выдержав внутреннего разлада, Гребер убивает слишком жадного до палаческой работы однополчанина Штейнбрэннера и, улучив момент, отпускает задержанных. Но для них он — враг, по отношению к которому нет никаких моральных обязательств: тот самый старик, который так трогательно говорил в неволе о том, как прекрасна жизнь и как добр человек по фамилии Гребер, едва почувствовав себя свободным, выхватывает винтовку и, прежде чем бежать, стреляет в солдата вражеской армии Гребера. Воздаяние за прошлое свершилось — причем в тот момент, когда Гребер, прозрев, впервые решился на деятельное сопротивление теперь ненавистному для него режиму. Оказалось — слишком поздно, когда для Гребера настало уже "время умирать", когда его настигло то прошлое, в котором он сам, повинаясь приказам, попирав выработанные человечеством за много веков нравственные нормы. На его вопрос ответила жизнь. Такова ремарковская концепция воздаяния.

Коренным отличием философии от "позитивных" наук является сосуществование в ее рамках онтологической и оценочной составляющих. Традиционно принято рассматривать науку как сферу познавательной деятельности, ориентированную на познание объективного мира, на выявление каких-то объективных, не зависящих от человеческой воли законов бытия и при этом в идеале абсолютно свободную от субъективно-оценочного начала (проявление этого начала – недостаток!). В самом деле, заслуга Архимеда, Галилея или Ньютона состоит прежде всего в том, что каждый из них выявил объективно действующие законы, абсолютно независимые от воли первооткрывателей, да и вообще от человеческой воли. Человечества еще не существовало на земле, а земля крутилась вокруг солнца, действовали законы Ньютона и Архимеда; человечества не будет существовать на земле, а законы эти не утратят своей действительности; есть, наконец, и законы общественного развития, действующие практически независимо от воли конкретных людей. Это – данность, и эту данность открывают человеку "позитивные" науки.

Философия же является своего рода исключением: она включает в себя онтологическую составляющую (в конце концов основной вопрос философии носит онтологический характер: что объективно первично – материя или сознание), но она включает в себя и оценку объективной реальности с точки зрения человека: в чем смысл человеческой жизни и существует ли он вообще; каким образом сам человек может оправдать свое существование и т.д. Многие философские системы, особенно восточные, вообще построены прежде всего на фундаменте "жизнеучительства".

Экзистенциалистской традицией в европейской философии принято называть традицию, ориентированную в первую очередь не на ос-

воение объективной по отношению к человеку действительности, но на осмысление того, какова эта действительность по отношению к человеку, — не только собирательному человеку вообще, но и отдельному человеку, а также на "жизнеучительство", на поиск путей оправдания человеком собственного бытия. Выдающийся датский философ Серен Киркегор (1813–1855), которого принято считать предтечей европейской экзистенциалистской философии, например, считал, что концентрация философа только на объективной по отношению к отдельному человеку истине есть фетицизация необходимости и игнорирование того свободного выбора, того "*Entweder-oder*" ("или-или"), без которого не может состояться человеческая личность. В глазах Киркегора, в интерпретации К.М. Долгова, "Многие неудачи предшествующей философии объясняются тем, что она рассматривала историю, жизнь и деяния ее героев с точки зрения необходимости, совершенно не затрагивая внутреннюю душевную жизнь — сферу господства абсолютного "или-или". Этим Киркегор объясняет и неспособность философии пробудить жизненные силы человека, вдохновить его на плодотворную деятельность, имеющую своей целью общее благо... Чтобы стать действительной, философия должна быть не абстрактной, не схоластической, а живой, личностной, основанной на свободе индивидуума". В интерпретации К.М. Долгова, "против систем, построенных на "великодушно-геройской объективности", Киркегор выдвигает свой принцип субъективности, принцип, делающий человека человеком, личностью: "*Entweder-oder*". Примерно веком позже выдающийся французский философ экзистенциалистского направления и писатель Альбер Камю в своем "Мифе о Сизифе" (1940г.) так обосновывает особое внимание не к онтологическим, а к смысловым жизненным проблемам: "Как определить большую неотложность одного вопроса в сравнении с другим? Судить должно по действиям, которые следуют за решениями. Я никогда не видел, чтобы кто-нибудь

умирал за онтологический аргумент. Галилей отдавал должное научной истине, но с необычайной легкостью от нее отрекся, как только она стала опасной для его жизни. В каком-то смысле он прав. Такая истина не стоила креста. Земля ли вертится вокруг солнца, солнце ли вокруг земли – не все ли равно? Словом, вопрос это пустой. И в то же время я вижу, как умирает множество людей, ибо, по их мнению, жизнь не стоит того, чтобы ее прожить... Поэтому вопрос о смысле жизни я считаю самым неотложным из всех вопросов". Именно обращение к этому вопросу и выделяет экзистенциалистскую философию в ряду других философских систем.

Одним из первых вплотную подошел к этому вопросу датский философ Сеген Киркегор. В глазах Киркегора высшей ценностью, которая оправдывает существование человека именно как человека, является сохранение человеком своего уникального и неповторимого "Я". В интерпретации К.М. Долгова, "Отчаяние выводится Киркегором из самых сокровенных глубин человеческого духа. Даже у самого счастливого человека в глубине его счастья гнездится боязнь, страх перед ничто. Человек сам не знает, чего он боится, что его тревожит, да еще в состоянии безмятежного и безоблачного счастья. Самая очевидная причина человеческого страха – это опасность утратить самого себя. Эта опасность подстерегает каждого человека и на каждом шагу. Можно сказать, что большинство людей не выдерживают тяжести этих испытаний и, как правило, действительно теряют самих себя". Но реализация человеческого "Я", по Киркегору, возможна лишь в результате проявления свободной воли, при осуществлении выбора "*Entweder-oder*" ("или-или"); до тех пор, пока человека несут волны навязанной ему необходимости, его "Я" не реализуется: ведь и совершенно иной человек под воздействием тех же самых внешних сил поступал бы точно так же, а личность может проявиться только в свободном выборе. В интерпретации К.М. Долгова, "Кирке-

гор стремится обратить внимание человека не на внешние, пусть даже и в какой-то степени важные и знаменательные события, а на самого себя, на свой внутренний мир, на то, что определяет его как личность — на внутренний выбор самого себя, своей человеческой сущности, чтобы быть и всегда оставаться самим собой".

На пути к собственному "Я" киркегоровский человек проходит 3 стадии. I-я стадия — "эстетическая" (понятие "эстетический" Киркегор употребляет в несколько непривычном значении). На этом этапе человек является рабом своих желаний и страстей, безудержно наслаждаясь жизнью; следовательно, его на этой стадии несут волны не зависящих от его разумной воли желаний, и потому, находясь на эстетической стадии, человек, абсолютно лишенный свободного выбора, максимально далек и от обретения собственного "Я". Он — раб внешних по отношению к нему обстоятельств, он всецело зависит не только от своих желаний, но и от обстоятельств, мешающих реализации каких-то его желаний. Образец "эстетического" человека для Киркегора — это всемогущий римский император Нерон. К его услугам — все блага мира, но он — их раб: стоит только хоть какому-то внешнему фактору встать между ним и каким-либо наслаждением, как Нерон окажется глубоко несчастным человеком. Осознавая это, Нерон необузданно жесток со всеми, кто внушает ему подозрение: "Сознание его не может пробиться сквозь броню непосредственности, и он тщетно старается уяснить себе более высокую форму земного бытия. Уясни себе это Нерон, и блеск трона, власти, могущества — все померкло бы в его глазах. Для этого, однако, у него недостает нравственных сил, и он в отчаянии хватается за наслаждение... Сознание рвется на свободу, требует от Нерона работы мысли и душевного просветления, но душа Цезаря уже бессильна, и новый приступ гнева овладевает ей. Нерон не уверен в самом себе и успокаивается лишь тогда, когда весь свет лежит перед ним во прахе и он

не видит, не читает ни в одном взоре желания посягнуть на его свободу. Вот чем объясняется человекобоязнь Нерона и всех подобных ему. Он, как одержимый бесом, лишен внутренней свободы и в каждом человеческом взоре видит стремление поработить его. Повелитель Рима страшится позтона взора последнего раба. Одни лишь наслаждения доставляют ему минутный отдых и забвение. В погоне за ними он сжигает пол-Рима, но душа его по-прежнему терзается муками страха. Скоро для него остается лишь один род высшего наслаждения - вселять страх в других. Сам себе загадка, полный непреодолимого внутреннего трепета, он хочет быть загадкой и для всех, хочет наслаждаться всеобщим трепетом перед собой. Вот откуда эта непостижимая улыбка Цезаря... И этот страх радует его: он не хочет, чтобы его уважали, он хочет, чтобы его боялись!.. Его душа расслаблена, только ооль остроумия и игра слов могут еще на минуту оживить его. Но вот все, что в состоянии дать ему мир, исчезло; чем же ему жить дальше? Это - первая стадия движения к самому себе, стадия абсолютной несвободы и полного растворения личности.

Но в какой-то момент киркегоровский человек вдруг может осознать, что жизнь растрачивается в наслаждениях, а "Я" так и остается нераскрытым (а человеческое "Я" для Киркегора тождественно разумной воле его самореализации в выборе "или-или") - и, испытав внезапный ужас перед потерей своего "Я", человек может перешагнуть на новую ступень на пути к своему "Я" - ступень этическую. На этой ступени полная свобода выбора еще не достигается - ведь нравственность или безнравственность тех или иных поступков во многом определяется земной необходимостью. И тем не менее, по Киркегору, в нравственном выборе уже происходит самоосуществление личности: ведь нравственный выбор есть уже относительно свободный выбор: *"entweder-oder"*, "или-или". Делая нравственный выбор,

человек, по Киркегору, уже в какой-то мере выбирает себя. В этой связи представляет интерес киркегоровская концепция труда: труд, если при его выполнении есть хоть какой-то элемент добровольности, есть, по Киркегору, важнейший фактор обретения человеком собственного "Я": "... хотя человек, по-видимому, и борется в данном случае только из-за куска хлеба, он борется, в сущности, и ради того, чтобы обрести себя самого, своё "Я". Ведь сам по себе выбор в пользу труда есть волевое преодоление не зависящих от разумной воли и нивелирующих человеческое "Я" желаний, да и в процессе самого труда человек в той или иной мере сталкивается с ситуациями выбора - и, делая раз за разом выбор, определяет тем самым свое "Я".

И в то же время этическая стадия есть, по Киркегору, лишь средняя ступень на пути к обретению собственного "Я". Ведь нравственный выбор все равно осуществляется в рамках земной необходимости. В полной мере осуществить свое "Я", по Киркегору, человек может, лишь "перескочив" на новую ступень - религиозную: переходя на эту ступень, обретая веру, человек соприкасается с высшей истиной и тем самым окончательно преодолевает рамки земной необходимости.

Немалый вклад внесли в развитие европейской экзистенциалистской философии XX века Эдмунд Гуссерль (1859-1938), Карл Ясперс (1883-1969) и Мартин Хайдеггер (1889-1976). Отразилась экзистенциалистская философия и в ряде литературных произведений - прежде всего в этой связи можно назвать имена Жана-Поля Сартра и Альбера Камю.

Ж.-П. Сартр родился в 1905 году, окончил знаменитую Эколь Нормаль, после чего преподавал философию и создавал свои первые научные труды. Облекать свои идеи в художественную форму он начал значительно позже - начиная с конца 30-х годов, когда появ-

вился его программный роман "Тошнота" (1938г.).

В годы второй мировой войны Сартр был мобилизован в французскую армию, попал в плен, а затем, имитируя тяжелое заболевание, был выпущен из лагеря, начал преподавать философию в одном из парижских лицеев и принимал при этом участие в движении Сопротивления. Именно в годы оккупации Франции и в первые годы после нее Ж.-П. Сартром были написаны такие известные пьесы, как "Мухи" (1943г.), "За закрытой дверью" (1945г.), "Мертвые без погребения" (1946г.). В последующие годы эволюция взглядов Сартра была достаточно причудливой: вначале он примыкает к коммунистическому движению, а затем, заклеив коммунистические партии за "оппортунизм", становится идеологом левозкотремистских движений, одно время придерживается даже маоистских взглядов, редактирует журнал с соответствующей направленностью "Дело народа", издает книгу под названием "Бунт - дело правое".

Однако в историю Ж.-П. Сартр вошел прежде всего как теоретик, в значительной мере обогативший европейскую экзистенциалистскую философию, и как один из крупнейших современных французских писателей.

В 1946 году Ж.-П. Сартр создает свой программный трактат "Экзистенциализм - это гуманизм", где формулирует свою концепцию положения человека в окружающем его мире. По Ж.-П. Сартру, трагедия человека состоит прежде всего в том, что наличие у человека свободного выбора (а выбор неотделим от ответственности) сочетается с неспособностью человека предугадать последствия своего свободного выбора, пробить ту стену, которая отделяет его мир от мира "не - я". Отсюда - трагическое одиночество человека в чуждом ему мире, постоянный страх перед лицом этого мира и одновременно - постоянные угрызения совести как результат не желаемых человеком последствия своего свободного выбора.

Сам факт наличия ценностных критериев, в соответствии с которыми практически любой человек строит свою мораль, по Сартру, неоспорим – но критерии эти, по Сартру, для каждого – свои, ибо не существует каких-либо предзаданных по отношению к человеческому бытию критериев добра и зла, эти критерии не открываются человеку как независимая от него данность божественного происхождения. Сартр почти с сожалением вспоминает об утраченном человеком XX века Боге, о тех дарованных человечеству заповедях, которые, подкрепленные авторитетом Бога, считались незыблемыми ценностными критериями. Но, потеряв Бога, человек потерял и авторитетные для него нравственные заповеди – и остался абсолютно одиноким перед лицом непознаваемого мира, своего права на свободный выбор в этом мире, своей нравственной ответственности и своей почти неизбежной вины. Ж.-П. Сартр причислял себя к "экзистенциалистам-атеистам", он рассматривал отсутствие Бога, определяющего сущность человека, предписывавшего ему нормы поведения, как данность, бо которой можно быть недовольным, но которая объективно имеет место. В крайнем случае, по Сартру, Бог, может, и существует, но лишь как демиург, однажды бросивший в мир свободного человека и обрекший его на непрерывный и мучительный выбор, выбор во тьме, выбор, в рамках которого любой шаг может оказаться преступлением... А раз так – не сущность человека раз и навсегда определяет его бытие, но, напротив, "Человек есть не что иное, как то, что он сам делает из себя. Таков первый принцип экзистенциализма". Человек делает себя, создавая собственную, никем не предзаданную мораль: "Моральный выбор можно сравнить скорее с произведением искусства... Человек создает сам себя. Он не сотворен изначально, он творит себя, выбирая мораль, а давление обстоятельств таково, что он не может не выбрать какой-нибудь определенной морали". И потому "первым делом экзистенциализм отдает каждому человеку во владение

ние его бытие и возлагает на него полную ответственность за существование". В этом, по Сартру, — гуманизм "атеистического экзистенциализма", абсолютизирующего человеческое право выбора, признающего за человеком права Бога по отношению к самому себе.

И в то же время, по Сартру, отсутствие предопределенности несет человеку и муку — ведь, определяя себя своими поступками и выбираемой в том числе и через эти поступки моралью, сартровский человек лишен возможности предвидеть последствия своих поступков, их отзвук в судьбах других людей; он должен делать выбор во тьме неведения. Сартровский человек поэтому постоянно испытывает чувство тревоги, которую Сартр, сославшись на Киркегора, называет в своем трактате "Экзистенциализм — это гуманизм" "тревогой Авраама": "Вы знаете эту историю. Ангел приказал Аврааму принести в жертву сына. Хорошо, если это на самом деле был ангел, который пришел и оказал: ты — Авраам и ты пожертвуешь своим сыном. Но каждый вправе спросить: действительно ли это ангел и действительно ли я Авраам? Где доказательства? У одной сумасшедшей были галлюцинации: с ней говорили по телефону и отдавали приказания. На вопрос врача: "Кто же с вами разговаривает?" — она ответила: "Он говорит, что он Бог". Но что же служило доказательством, что это был Бог? Если мне явится ангел, то откуда я узнаю, что это и на самом деле ангел? И если я услышу голоса, то что докажет, что они доносятся с небес, а не из ада и не из подсознания, что это не следствие патологического состояния? Что докажет, что они обращены именно ко мне?.. У меня никогда не будет никакого доказательства, мне не будет дано никакого знамения, чтобы в этом убедиться. Если я услышу голос, то только мне решать, является ли он голосом ангела. Если я сочту данный поступок благим, то именно я, а не кто-то другой, решаю, что этот поступок благий, а не злой... Достоевский как-то писал, что "если Бога нет, то все дозволено".

Это — исходный пункт экзистенциализма. В самом деле, все дозволено, если Бога не существует, а потому человек заброшен, ему не на что опереться ни в себе, ни во вне. Прежде всего у него нет оправданий...

Если Бога нет, мы не имеем перед собой никаких моральных ценностей или предписаний, которые оправдывали бы наши поступки. Таким образом, ни за собой, ни перед собой — в светлом царстве ценностей — у нас не имеется ни оправданий, ни извинений. Мы одиноки, и нам нет извинений. Это и есть то, что я выражаю словами: человек осужден быть свободным. Осужден, потому что не сам себя создал; и все-таки свободен, потому что, однажды брошенный в мир, отвечает за всё, что делает".

Прикладывая свою систему взглядов к окружающей действительности, Ж.-П. Сартр вспоминает случай из собственной жизни, когда к нему обратился за советом его ученик: "Чтобы пояснить на примере, что такое заброшенность, я сошлюсь на историю с одним из моих учеников, который пришел ко мне при следующих обстоятельствах. Его отец поссорился с его матерью; кроме того, отец склонялся к сотрудничеству с оккупантами. Старший брат был убит во время нашествия немцев в 1940 году. И этот юноша с несколько примитивными, но благородными чувствами хотел за него отомстить. Мать, очень опечаленная полуизменой мужа и смертью старшего сына, видела в нем единственное утешение. Перед этим юношей стоял выбор: или уехать в Англию и поступить в вооруженные силы "сражающейся Франции", что значило покинуть мать, или же остаться и помогать ей. Он хорошо понимал, что мать живет им одним и что его уход, а возможно и смерть, ввергнет ее в полное отчаяние. Вместе с тем он сознавал, что в отношении матери каждое его действие имеет положительный, конкретный результат в том смысле, что помогает ей жить, тогда как каждое его действие, предпринятое для того, чтобы

отправиться сражаться, неопределенно, двусмысленно, может не оставить никакого следа и не принести ни малейшей пользы: например, по пути в Англию, проезжая через Испанию, он может на бесконечно долгое время застрять в каком-нибудь испанском лагере; может, приехав в Англию или в Алжир, попасть в штаб писарем. Следовательно, перед ним были два совершенно различных типа действия: либо конкретные и немедленные действия, но обращенные только к одному человеку, либо действия, направленные на несравненно более широкое общественное целое, на всю нацию, но именно по этой причине имеющие неопределенный, двусмысленный характер и, возможно, безрезультатные.

... Кто мог помочь ему сделать этот выбор? Христианское учение? Нет. Христианское учение говорит: будьте милосердны, любите ближнего, жертвуйте собой ради других, выбирайте самый трудный путь и т. д. и т. п. Но какой из этих путей самый трудный? Кого нужно возлюбить, как ближнего своего: воина или мать? Как принести больше пользы: сражаясь вместе с другими — польза не вполне определенная, или же — вполне определенная польза — помогая жить конкретному существу? Кто может решать здесь *apriori*? Никто. Никакая писаная мораль не может дать ответ. Кантианская мораль гласит: никогда не рассматривайте других людей как средство, но лишь как цель. Прекрасно. Если я останусь с матерью, я буду видеть в ней цель, а не средство. Но тем самым я рискую видеть средство в тех людях, которые сражаются. И наоборот, если я присоединюсь к сражающимся, то буду рассматривать их как цель, но тем самым рискую видеть средство в собственной матери.

Если ценности неопределенны и если все они слишком широки для того конкретного случая, который мы рассматриваем, нам остается довериться инстинктам. Это и попытался сделать молодой человек. Когда я встретился с ним, он сказал: "В сущности, главное —

чувство. Мне следует выбрать то, что меня действительно толкает в определенном направлении. Если я почувствую, что достаточно люблю свою мать, чтобы пожертвовать ради нее всем остальным.., то я останусь с ней. Если же, наоборот, я почувствую, что моя любовь к матери недостаточна, тогда мне надо уехать". Но как определить значимость чувства? В чем значимость его чувства к матери? Именно в том, что он остается ради нее. Я могу сказать: "Я люблю своего приятеля достаточно сильно, чтобы пожертвовать ради него некоторой суммой денег". Но я могу сказать это лишь в том случае, если это уже сделано мною. Я могу сказать: "Я достаточно люблю свою мать, чтобы остаться с ней", в том случае, если я с ней остался. Я могу установить значимость данного чувства лишь тогда, когда совершил поступок, который утверждает и определяет значимость чувства. Если же мне хочется, чтобы чувство оправдало мой поступок, я попадаю в замкнутый круг". Что может посоветовать Сартр своему ученику, отталкиваясь от своей этической системы? Ученик мог получить только один ответ. По словам самого Ж.-П. Сартра, "Обращаясь ко мне, он (ученик - В.Р.) знал мой ответ, а я могу сказать только одно: вы свободны, выбирайте, то есть изобретайте".

Медленный процесс осознания человеком своей заброшенности, своей неспособности ориентироваться в окружающем его мире описан в романе Ж.-П. Сартра "Тошнота" (1938г.), который был написан еще за 8 лет до появления трактата "Миф о Сизифе". Здесь еще нет концентрации на этической проблематике - Сартр - автор этого философского романа скорее концентрируется на непознаваемости бытия вообще. Роман построен в форме дневника некоего Антуана Рокаنتена. Поначалу читатель сталкивается с молодым человеком, историком по профессии, который живет в мире неизбежных для него ценностей, увлечен работой над жизнеописанием некоего маркиза де Рольбона, имеет какие-то привязанности, симпатии и антипатии. Но постепен-

но все чаще душой Антуана Рокантена овладевают приступы Тошноты — великого и страшного чувства. Во время приступов Тошноты сартровский герой испытывает ощущение бессмысленности своей деятельности, да и вообще любой деятельности в этом непознаваемом мире, ощущение ужаса перед окружающей жизнью, в которой ничто не поддается познанию и предсказанию, которая вдруг может принять совершенно непредставимые формы: "Я с ужасом смотрел на все эти зыбкие предметы, которые в любую минуту могли рухнуть — ну да, я находился здесь, я жил среди этих книг, начиненных знаниями: одни из них описывали незываемые формы животного мира, другие объясняли, что в мире сохраняется неизменное количество энергии, да, я стоял у окна, стекла которого имели строго определенный коэффициент преломления. Но какие хрупкие это были преграды! По-моему, миг только потому не меняется до неузнаваемости за одну ночь, что ему лень. Но сегодня у него был такой вид, словно он хочет стать другим. А в этом случае может случиться всё, решительно всё". Во время приступов Тошноты Антуан Рокантен осознает, что даже среди знакомых вещей ориентироваться не в состоянии: "Я среди Вещей, среди не поддающихся наименованию Вещей. Они ничего не требуют, не навязывают себя, просто они есть". И чем дальше — тем более отчетливо в моменты Тошноты Антуан Рокантен осознает, что от окружающего мира можно ожидать абсолютно всего. Он думает об окружающих его людях: "Болваны! Мне противно думать, что я снова увижу их тупые, самодовольные лица. Они составляют законы, сочиняют популистские романы, доходят в своей глупости до того, что плодят детей. А между тем великая, блуждающая природа прокралась в их город, проникла повсюду — в их дома, в их конторы, в них самих. Она не шевелится, она затаилась, они полны ею, они вдыхают ее, они не замечают, им кажется, что она где-то вонне, за двадцать миль от города. А я, я вижу ее, эту природу, вижу... Я знаю,

что ее покорность - не покорность, а лень, знаю, что законы для нее не писаны: то, что они принимают за ее постоянство... Это всего лишь привычка, и завтра она может их переменить.

Ну, а если что-то случится? Если вдруг она встрепетается? Тогда они заметят, что она тут, рядом, и сердце у них захолонёт. Что проку им будет тогда от их плотин, насыпей, электростанций, от их домен и копров? Случиться это может когда угодно, хоть сию минуту - предзнаменований много. И тогда, например, отец семейства на прогулке увидит вдруг, как навстречу ему по дороге, словно подгоняемая ветром, несется красная тряпка. И когда тряпка окажется с ним рядом, он увидит, что это кусок запыленного гнилого мяса, который тащится то ползком, то вприпрыжку... Или какая-нибудь мать взглянет на щеку своего ребенка и спросит: "Что это у тебя? Прыщик?" - и увидит, как щека вдруг припухла, треснула, приоткрылась и из трещины выглядывает третий глаз, смеющийся глаз. Или они почувствуют, как что-то мягко трется обо всё их тело... И они узнают, что их одежда ожила. А один из них почувствует, как что-то скребется у него во рту. Он подойдет к зеркалу, откроет рот - а это его язык стал огромной сороконожкой и сучит лапками, царапая ему небо... И появится множество вещей, которым придется дать новые имена: каменный глаз, огромная трехрогая рука, ступня-кость, челюсть-паук... Я привалюсь к стене и крикну бегущим мимо: "Чего вы добились вашей наукой? Чего вы добились вашим гуманизмом? Где твое достоинство, мыслящий тростник?" Мне не будет страшно - во всяком случае, не страшнее, чем сейчас. Разве это не то же самое существование, вариации на тему существования? Третий глаз, который постепенно распространится по всему лицу, конечно, лишний, но не более, чем два первых. Существование - вот чего я боюсь". Антуан Рокантен осознает в конечном счете единственную неоспоримую для Сартра истину и о природе своей Тощоты, и о ми-

ре в целом: "Так вот что такое Тошнота, значит, она и есть эта бьющая в глаза очевидность... Теперь я знаю: я существую, мир существует, и я знаю, что мир существует. Вот и всё".

Философские искания Ж.-П. Сартра отразились целым рядом его пьес, написанных в 1940-е - 50-е годы, - прежде всего это "Мухи" (1943г.), "мертвые без погребения" (1946г.), "Затворники Альтоны" (1959г.).

"Мухи" были написаны в годы оккупации Франции нацистской Германией, и, конечно, античный Аргос приобретает в сценическом мире "Мух" черты сходства с оккупированными французскими городами. По словам С. Великовского, "воображение естественно склонялось к простой подстановке: Эгисф - это нацисты, хозяйничающие в покоренной стране; Клитемнестра - коллаборационисты из Виши, вступившие в преступную связь с убийцами их родины, Орест - один из первых добровольцев Сопротивления, подающий другим пример свободы, Электра - французы, мечтающие о низвержении кровавого режима, но колеблющиеся и пугающиеся настоящего дела. Все это, несомненно, было в "Мухах", и публика ничуть не ошиблась, поняв трагедию Сартра как театральный манифест Сопротивления"... Но в то же время обобщения, сделанные Сартром - автором "Мух", приобретают общечеловеческий, буквально космический характер. По словам того же С. Великовского, "Мухи" - по крайней мере столько же иносказание о Франции под сапогом захватчика, сколько миф об одной из граней человеческого удела".

В основу сюжета "Мух" лег переосмысленный Сартром античный мифологический сюжет, связанный с местью Ореста и Электры своей матери Клитемнестре и ее новому мужу Эгисфу. Вообще возвращение мифа в литературу XX века не случайно - знакомые с детства мифы выполняют в целом ряде произведений роль абсолютно чистых, "беспримесных", страшных в своей отчетливости иллюстраций к тем или

иним "предельным" закономерностям человеческого бытия: некоторые ученые даже считают, что почти все литературные сюжеты можно, очистив от "примесей", от того, что привнесено временем, свести к уже известным мифологическим сюжетам: ведь общие контуры ситуаций, в которые может попадать человек, общие контуры формы взаимодействия человека с миром повторяется из века в век. Издревле отдельный человек мечтал сохранить в неприкосновенности свое "Я" — и, как мог, сопротивлялся пытавшемуся поглотить его Целому. Издревле человек мечтал о свободе. И в то же время издревле человек боялся этой свободы и с надеждой глядел на снимающее личную ответственность Целое. Издревле живут на свете Любовь и Ненависть, Гордыня и Зависть. По характеристике С. Великовского, "Андре Мальро, дав когда-то одной из своих книг заголовок "Удел человеческий"... с присущей французам четкостью обозначил самую суть мифов в современной литературе Запада.

Речь шла о неких от века заложенных в самом творении предпосылках, которые в их чистом, кристаллизованном виде не встречаются почти никогда, всякий раз выступая как частный исторический и житейски очерченный случай нашего земного удела". Подобную же роль сыграл и мифологический сюжет, положенный в основу сартровских "Мух". Как известно, этот сюжет лег в основу трагедий Эсхила "Орестея" и "Хоэфоры", а также трагедий Софокла и Еврипида (с одинаковым названием — "Электра"). Хотя, допустим, софокловская и еврипидовская концепции существенно отличаются друг от друга, но объединяет их идея железного детерминизма, абсолютной неизбежности того, что предопределено волей богов. Эта идея — это один из краеугольных камней менталитета древних греков, их взгляда на мир. Да, с софокловских Ореста и Электры предопределенность убийства божественной волей сняла вину (хотя не сняла, допустим, с софокловского же царя Эдипа, преступление которого тоже было

предопределено волей богов и который с момента своего преступления стал в глазах Софокла носителем трагической вины), а с еврипидовских Ореста и Электры не сняла трагической вины даже предопределенность убийства — мести волей Аполлона. "Иль преступить ума не может мудрый?" — говорит об Аполлоне посланник богов Кастор из Еврипидовской "Электры", давая Оресту понять, что с момента совершения убийства-мести вина легла и на самого Ореста. Всё так — и всё же идея железной предопределенности прорезает насквозь и софокловскую "Электру", и "Электру" еврипидовскую. Еврипидовский Орест лично вообще не желает вершить эту месть — он сочувствует матери. Но решения богов неоспоримы.

Сартровская концепция обреченного на свободу человека исключает идею столь железной предопределенности. Сартровский Орест совершает месть, опираясь на свою свободную волю: "Я совершил свое дело. Доброе дело. Я понесу его на плечах, как путник, переходя реку вброд, переносит на своих плечах ребенка, я за него в ответе. И чем тяжелее будет нести, тем радостней, потому что в нем — моя свобода. Вчера еще я брел по земле куда глаза глядят, тысячи путей выскальзывали у меня из-под ног, все они — принадлежали другим... С сегодняшнего дня мне остался только один путь, и Бог знает, куда он ведет, — но это мой путь". Своей собственной волей руководствуется и Электра, благословляя Ореста на месть. И ничего бы не изменилось от того, желал бы сартровский Юпитер этой мести или не желал. Кстати, по ряду причин, именно этого убийства-мести Юпитер не желает — но он сам признается Эгисфю: "Мучительный секрет богов и царей: они знают, что люди свободны. Люди свободны, Эгисф. Тебе это известно, а им — нет... Если свобода вспыхнула однажды в душе человека, дальше боги бессильны. Это уж дела человеческие, и только другие люди могут либо дать ему бродить по свету, либо удушить".

Но, однажды дав понять людям право на свободный выбор, сартровские боги поставили людей в такие условия, когда любой выбор в равной мере может породить трагическую вину, сделать человека преступником, обречь его на муки раскаяния и сожаления о собственной свободе. В сартровских "Мухах" моделью человечества стал древнегреческий город Аргос, терзаемый муками коллективной вины за содеянное Эгисфом и Клитемнестрой убийство законного царя Агамемнона, — увы, доля вины лежит на каждом. Одни не воспрепятствовали преступлению, спокойно слушая разносящиеся по городу крики убиваемого Агамемнона; другие — даже испытывали, слыша эти крики, своего рода садистское удовольствие. Это — первородный грех жителей Аргоса, за который они и несут наказание: по велению Юпитера, город уже 15 лет заполнен отвратительными мясными мухами — Эриниями, которые не дают жителям города забыть о своей вине — вине каждого в отдельности и вине общей. Все погружены в траур, грехом считается всякая радость, а знаком хорошего тона — публичное покаяние в собственных грехах. Время от времени в Аргосе даже происходит церемония публичного покаяния: "Здесь каждый кричит всем в лицо о своих грехах. Нередко, в праздничные дни, какой-нибудь торговец, опустив железную штору своей лавки, ползет по улице на коленях, посыпает голову пылью и вопит, что он убийца, прелюбодей и изменник. Но жители Аргоса презыщены: все наизусть знают преступления всех. Преступления же царицы и вовсе никого не забавляют — это преступления официальные, лежащие, можно сказать, в основе государственного устройства". В кульминационный момент ежегодного праздника из ада выпускаются тени умерших, и они в течение дня вершат суд над живыми — оснований для этого, увы, хватает. Но это празднество — это лишь кульминация повседневного покаяния, которое стало формой существования людей.

Так уж устроено сартровское мироздание. Да, в каждый конкре-

тний момент человек свободен в своем выборе, но он обречен на преступления и на муки раскаяния, которые материализуются в виде обратительных мук-Эриний. Нет, боги практически не вмешиваются в выбор людьми своего будущего - они лишь карают за грехи, совершенные в прошлом, но так уж устроено изначально самими богами мироздание, что практически любой человек рано или поздно обречен нести это наказание. Сам Юпитер признается, что именно в этой постоянно лежащей на людях вине в разных ее вариантах и заключается власть его над людьми: "Как царь царю скажу тебе, Эгисф, со всей откровенностью: первое преступление содеял я сам, сотворив людей смертными. Что после этого остается вам, убийцам? Отправлять ваши жертвы на тот свет? Велика важность, они все равно туда отправятся; вы только немножко поторопили смерть... Но твое преступление сослужило мне службу... Оно сослужило мне службу именно потому, что ты искупаешь его; мне нравятся преступления, когда от них есть прок. Твое мне понравилось, потому что это было слепое и глухое убийство, лишенное самосознания, древнее, похожее скорее на стихийный катаклизм, чем на человеческое деяние. Ты не бросал мне вызова: ты разил, одержимый страхом и яростью, а потом, когда жар спал, твой собственный поступок ужаснул тебя, ты отказался нести за него ответственность. И смотри, какой доход извлек я: за одного убитого - двадцать тысяч не вылезает из покаяния, вот баланс. Недурная сделка". И беда в том, что каждый из этих двадцати тысяч действительно несет свою долю вины - так уж устроено сартровское мироздание. Итак, боги требуют от людей одного - преступлений и угрызений совести.

И сартровские Орест и Электра изначально поставлены в такое положение, когда при любом выборе из двух возможных на них будет тяготеть трагическая вина. Отказаться от возмездия, от свержения преступника с трона - значит оставить город во власти наложенного

богами проклятия, ощущать, что стаи кровавых мух посланы в воздаяние и самим Сресту и Электре. Свершить возмездие — значит совершить новое преступление; переложить вину Клитемнестры и Эгисфа на свои плечи и вновь сделать невольными соучастниками всех горожан. Не случайно Клитемнестра предостерегает Электру: "Ты ненавидишь меня, дитя моё, но меня больше волнует другое — ты похожа на меня: и у меня были те же заостренные черты, та же беспокойная кровь и скрытный взгляд. Ничего хорошего из этого не вышло... Ты молодая, Электра. Тому, кто молод и не успел содеять зла, ничего не стоит осудить других. Но погоди: однажды и ты повлечешь за собой следом непоправимое преступление. Ты шагнешь и подумаешь, что оставила его позади, но бремя его будет все так же тягостно. Ты оглянешься — оно следует за тобой — недосыгаемое, ирачное, чистое, как черный кристалл. Ты перестанешь его понимать, скажешь: "Да это не я, не я совершила его". А оно все будет с тобой, стократ отринутое и неотторжимое, оно будет тянуть тебя назад. И ты поймешь, наконец, что жребий брошен, раз и навсегда, что не останется ничего иного, как влачить преступление до самой смерти. Таков закон покаяния — справедливый и несправедливый. Посмотрим, во что тогда превратится твоя юная гордыня... Я ненавижу в тебе себя самое. Не твою молодость — о нет, — мою собственную"... Не случайно Электра еще до убийства предупреждает Ореста, что выбор между двумя выходами — это выбор между позором и преступлением: "Ты предпочел позор преступлению, дело твое. Но судьба найдет тебя и в постели: ты сначала испытываешь позор, а потом совершишь преступление, хочешь или не хочешь". И в конце концов, сделав выбор в пользу убийства-мести, Орест и Электра преследуются мухами-Эринидами, которые, окружив со всех сторон неприкосновенное святилище Аполлона, только и ждут момента, когда кто-то из двух, не выдержав угрызений нечистой совести, спустится к ним: "Мы нужны тебе, Эле-

ктра, ты наше дитя. Тебе нужны наши ногти, чтобы терзать свое тело, тебе нужны наши зубы, чтобы кусать свою грудь, тебе нужна наша каннибальская любовь, чтобы забыть о ненависти к себе, тебе нужны страдания плоти, чтобы не думать о страданиях души. Приди! Приди! Спустись всего на две ступеньки, и мы примем тебя в объятия, наши поцелуи истерзают твое хрупкое тело, и наступит забытие, забытие во всепожирающем чистом огне боли".

Не следует забывать, что "Мухи" написаны в годы, когда Франция была оккупирована гитлеровской Германией, и Сартр — сам участник Сопротивления — все же не хотел, чтобы его пьеса была проникнута чувством полной безысходности, идеей полной бессмысленности какого-либо действия. Поэтому в финале сартровский Орест, заявляя, что берет всю ответственность за убийство-возмездие на себя, а не перекладывает ее на горожан, добровольно отдает свое тело мухам-Зриниям и обещает увести их от города вместе с собой, освободив тем самым город от страшной дани законам мироздания (при этом Орест ссылается на пример флейтиста из города Скироса, который увел из города полчища крыс). Но финал при этом остается открытым. Кто знает — удовлетворятся ли Зринии телом Ореста, искупит ли в глазах богов взятая им на одного себя великая вина тысячи покаяний. Вопрос остается открытым.

В целях проверки своей этической концепции Сартр в целом ряде произведений ставил своих героев в "предельные", "пограничные" ситуации, в которых практически невозможна поза, рисовка, в которых человек вынужден думать об оправдании перед собой собственного бытия.

В 1946 году ставится пьеса Сартра "Мертвые без погребения". Время действия — последние месяцы второй мировой войны, место действия — школьное здание, занятое под оккупационную полицию, в одной из французских деревень. Здесь томятся пятеро участников Соп-

сопротивления, которые пытались по заданию Центра захватить деревню, но потерпели поражение. Они ждут смерти – но казни предшествуют допросы, в ходе которых полицейские пытаются выяснить, куда бежал командир подпольщиков – Жан. Полицейские, впрочем, тоже осознают, что шансы на жизнь у них весьма проблематичны – уже открыт второй фронт, и театр военных действий неудержимо приближается к деревне, в которой происходят события. Все ждут конца – и каждый хочет хоть чем-то оправдать свою жизнь – оправдать перед самим собой.

Мысли героев пьесы, их слова и поступки жестко подчинены сартровской концепции неспособности человека открыть какую-либо неоспоримую нравственную истину, неспособности даже предвидеть, чего больше принесет то или иное действие – добра или зла. Пятеро узников, в свое время включившись в движение Сопротивления, были преданы идее освобождения своей страны, но они с ужасом осознают, что не могут точно сказать, чего больше принесла конкретно их деятельность – добра или зла. Взять, допустим, последнюю операцию по захвату деревни. Включившись в общенациональное движение Сопротивления, герои пьесы должны были, естественно, подчиняться единой дисциплине, выполнять приказы Центра. А если приказ глуп или безнравственен? И если жертвами его выполнения стали невинные люди? Извот между двумя подпольщиками, Сорбье и юношей Франсуа, завязывается разговор:

ФРАНСУА

...Мы же не виноваты, что не выполнили задание.

СОРБЬЕ

Нет, виноваты.

ФРАНСУА

Мы подчинялись приказу.

СОРБЬЕ

Конечно.

ФРАНСУА

Нам сказали: "Поднимитесь в горы и захватите деревню". Мы отве-

тили: "Это идиотизм, через 24 часа немцам все станет известно". Нам ответили: "Идите и займите деревню". Тогда мы сказали: "Ладно". И мы пошли. Чья вина?

СОРЕБЬЕ

Наша. Мы должны были выполнить приказ.

ФРАНСУА

Мы не могли его выполнить.

СОРЕБЬЕ

Конечно. И все же нужно было выполнить... Триста человек, которые не хотели умирать и которые умерли ни за что... Из-за нас в этой деревне остались только полицаи, трупы и камни. Тяжело нам будет умирать с этим криком в ушах".

А в памяти вдруг всплывает, что в свое время после одной из подпольных операций гитлеровцами были уничтожены ни в чем не виновные заложники, в том числе - ребенок.

Каждому надо перед своей смертью оправдать свою жизнь перед самим собой - этому подчинено всё. Но никаких знаков оправдания жизнь не дает. Пока узники не знают, где их командир, Жан, ощущение отсутствия опасности совершить предательство сочетается в душе одного из них, Анри, с ужасом перед тем, что его смерть не будет оправдана какой-то целью, что ему не за что умирать - а всё равно придется: "... Человек не может дышать, как крыса, не зная за что, даже не вздохнув напоследок... Если бы я только мог сказать себе самому, что я сделал все, что мог, но это, конечно, невозможно. В течение тридцати лет я чувствовал себя виновным. Виновным потому, что живу. А сегодня по моей вине горят дома, умирают невинные, а я умру виновным. Вся моя жизнь была ошибкой".

Вдруг выясняется, что Жан тоже арестован - случайно, по пустячному поводу. Его должны скоро выпустить: полицейские не знают, что именно он руководил операцией. Но он оказался в одной камере со своими товарищами, и теперь им есть что скрывать на допросах, у них теперь есть возможность избавить себя от мучительных

предсмертных пыток, и соответственно им предоставился выбор. Теперь перед каждым из узников со страшной ясностью встает проблема зависимости оправдания всей своей жизни в собственных глазах от случайности, от одного сказанного под пытками слова. И опять — каждый должен решать эту проблему сам. Еще до появления Жана в камере один из узников, грек Канорис, рассказывает об одном человеке, выдавшем других: "Был один, который выстрелил из охотничьего ружья себе в голову. Но он только ослеп... Он думал, что за всё расплатился. Каждый сам решает, расплатился он или нет". Но пока узникам некого выдавать — нет выбора, мучительные пытки неизбежны. С появлением в камере Жана ситуация меняется. И Сорбье в отчаянии бросает вызов страшной зависимости предсмертного оправдания всей жизни от поведения только в один из моментов этой жизни, причем в ситуации, которая вошла в жизнь этого человека случайно: "Несправедливо, что одной минуты достаточно, чтобы зачеркнуть целую жизнь... Есть на свете типы, которые умрут в собственной постели со спокойной совестью. Прекрасные сыновья, мужья, граждане, отцы... Они такие же трусы, как и я, только они об этом никогда не узнают. Им повезло". Внимание к трагической роли случайности в определении нравственного "Я" человека сближает Ж.-П. Сартра с Василем Быковым — ведь, допустим, Рыбак из повести "Сотников" в обычных для него ситуациях (в том числе ситуациях экстремальных) ведет себя не менее достойно (а, может, и более), чем большинство окружающих его людей. Но так получилось, что именно его жизнь поставила в ситуацию еще более экстремальную, в ситуацию двухвариантного выбора: погибни сам или выбей скамью из-под ног своего товарища. Выбрав второе, Рыбак взял на себя несмываемую вину. Но ведь и в ситуации такой оказался именно он. Кто знает, как бы повели себя в этой ситуации другие. Рыбаку не дано знать об этом: он видит только Сотникова (который не сломал-

ся) и себя, сломавшегося. А как повели бы себя миллионы и миллиарды других – выражаясь словами сартровского героя, "Они об этом никогда не узнают. Им повезло".

Обближает этическую концепцию Ж.-П. Сартра с этической концепцией В.Быкова еще и идея "выбора в потемках", когда человек, делая выбор, не в состоянии представить всех последствий того или иного шага – а выбор он все равно делать должен. Ведь и Рыбак из "Сотникова" делает первые шаги к неизгладимой вине, находясь в замкнутом информационном пространстве. Он знает, что это шаги к спасению собственной жизни (об этом ему говорят) но как отразятся эти шаги на судьбе других, Рыбак не знает и знать не может (может, они и не повредят никому – основания так думать есть). Примерно в таком же положении находятся и герои сартровских "Мертвых без погребения".

Наиболее мучительный выбор встает перед героями "Мертвых без погребения", когда они начинают осознавать, что один из них, совсем юный Франсуа, уже сломался и в любой момент может проговориться. И вот в сознании узников возникает страшная мысль: всё равно умирать всем, днем раньше или днем позже, выдача Жана приведет к гибели многих их товарищей на свободе, а потому – не гуманнее ли избежать этого, к тому же избавив Франсуа от смерти с презрением к себе, сняв с его плеч бремя потенциально возможной трагической вины и переложив эту вину на свои плечи, сделав Франсуа только жертвой. Франсуа умерщвляют – со словами покаяния на устах. Сделан такой выбор. Но смогут ли герои пьесы перед своей смертью оправдать такой выбор? Ведь, делая этот выбор, они не могли знать всего, что было с ним связано, они делали этот выбор во тьме. Этот выбор был сделан в уверенности, что умирать всё равно всем (тот, кто выдаст Жана, мог рассчитывать лишь на более быструю и

на более легкую смерть). Но потом вдруг выясняется, что оставшиеся в живых узники могут спастись ценой нравственного нейтрального компромисса (Жан объяснил им, как пустить полицию по ложному следу, а полицейские обещали сохранить жизнь в случае выдачи Жана). Когда узники умерщвляли Франсуа, они не предполагали, что возникнет такая ситуация. Но Франсуа уже убит, и пойти теперь на предложенный компромисс — значит задним числом превратить ранее совершенное убийство Франсуа из просто прекращения предсмертных страданий в целенаправленное убийство, хотя бы и во имя неких высших целей. После мучительных колебаний с ненавистью к себе узники решились на этот компромисс — но всё равно были убиты в тот момент, когда меньше всего этого ждали.

Герои сартровских "Затворников Альтоны" — это тоже заложники неизбежной трагической вины: какой бы выбор ни сделал кто-либо из них в той или иной ситуации — он имел в любом случае равные шансы взвалить на себя тяжкую вину. Вот только одна ситуация, которую уже в конце 50-х вспоминают старый промышленник фон Герлах и его сын — принявший обет многолетнего затворничества Франц. Начало 1941 года. Фон Герлах по просьбе фашистского правительства продает участок принадлежащей ему земли: "Правительство — это был Гиммлер. Он искал землю для концлагерей". Фон Герлах, ненавидя нацизм, сделал такой выбор. Тогда между отцом и сыном произошел тяжелый разговор:

ОТЕЦ

Эти земли, я не должен был продавать их?

ФРАНЦ

Раз вы... продали — значит, не могли поступить иначе.

ОТЕЦ

Мог.

ФРАНЦ

(ошеломлен)

Вы могли отказать?

ОТЕЦ

Разумеется.

Франц отшатывается с жестом негодования.

Ну что? Ты больше не доверяешь мне?

ФРАНЦ

(Пересиливая себя, с уверенностью)

Я знаю, что вы мне объясните.

ОТЕЦ

Что тут объяснять? Заключенные Гиммлера.

Если бы отказался я, он купил бы землю у другого.

ФРАНЦ

У другого?

ОТЕЦ

Разумеется. Где-нибудь в другом месте, на востоке или на западе, но те же заключенные страдали бы от тех же стражников, от тех же голодов. А у меня появился бы враг в правительстве.

ФРАНЦ

(настойчиво)

Вам не следовало вмешиваться в эту историю.

ОТЕЦ

Почему же?

ФРАНЦ

Потому что вы — это вы.

ОТЕЦ

И чтобы ты, маленький фарисей, мог спокойно умыть руки? Да, пуританин?

ФРАНЦ

Отец, вы меня ужасаете, у вас совсем нет сострадания к ближним.

ОТЕЦ

Я буду им сочувствовать, когда смогу реально им помочь.

ФРАНЦ

Такой возможности у вас никогда не будет.

ОТЕЦ

Раз так, я не буду сочувствовать им — это потерянное время...

.....

.....

Что ты хочешь, чтобы я тебе сказал? Что Гитлер и Гиммлер преступники? Пожалуйста, я тебе говорю это... Это мое сугубо личное мнение и к тому же бессмысленное.

ФРАНЦ

Значит, мы бессильны?

ОТЕЦ

Да, если мы выберем бессилие. Ты ничем не поможешь людям, если начнешь проклинать их перед судом божьим. Вместо того чтобы работать... Восемьдесят тысяч рабочих с марта месяца. Предприятия мои растут изо дня в день. В руках у меня неограниченная власть.

ФРАНЦ

Еще бы: вы служите нацистам.

ОТЕЦ

Потому что они служат мне. Нацисты — это плебеи на троне. Но они воюют, чтобы завоевать для меня рынки, и я не стану соориться с ними из-за какого-то ничтожного куска земли.

ФРАНЦ

(упрямо)

Вам не следовало связываться с ними.

ОТЕЦ

Маленький принц! Маленький принц! Ты хочешь возложить бремя людей на свои плечи? Тяжелая ноша, и ты не знаешь людей. Оставь! Займись лучше нашими заводами: сегодня они принадлежат мне, завтра тебе; это плоть моя и кровь, это сила моя и могущество, это твоё будущее. Через двадцать лет ты будешь хозяином, и твои корабли будут плавать по всем морям? А кто вспомнит Гитлера?"

Отец делает выбор в пользу фирмы — но он отдаёт себе отчет в том, что виноват перед теми, кто подвергается на его земле смертным мукам. Он выбрал эту вину — во имя фирмы. Выбрал в темноте, уверенный в том, что его корабли — слава Германии — всё спишут, что о Гитлере все забудут, а он сам останется в благодарной памяти потомков. Иного исхода он даже и предположить не мог.

События развиваются дальше. Июнь 1941 года. Вдруг выясняется, что юный Франц скрыл в доме отца бежавшего из концлагеря еврея, а шофер-нацист Фриц, потенциальный свидетель, куда-то ушел, возможно — доносить. Отец в душе солидарен с сыном, но любой выбор, который он может сделать, в равной степени может быть и спасительным, и гибельным как для сына, так и для спасенного им уз-

ника. И явился ли сделанный в конечном счете выбор (звонок Геббельсу в надежде замять дело) причиной гибели раввина, или беда случилась вопреки этому выбору – никому из героев неведомо. "Когда я взял трубку, я решил – одно из двух!" – признается Герлах-отец. "Значит, мы никогда не узнаем, кто выдал беглеца. Если не Фриц, то вы", – слышит он горькую истину. В таком положении и пребывает обычно сартровский человек. Ценностные критерии есть – возможности следовать им в жизни нет. И потому постоянными спутниками сартровского героя становятся три состояния – Мука, Одиночество и Отчаяние.

Альбер Камю (1913–1960)

Альбер Камю прожил не очень долгую и весьма нелегкую жизнь. Родился он во французском Алжире в очень бедной семье (отец Альбера, сельскохозяйственный рабочий, погиб во время первой мировой войны, когда Альберу не было и года; мать добывала средства к существованию поденной уборкой в богатых домах). Получить среднее образование будущий великий философ сумел лишь благодаря специальной стипендии, которую Камю получил по инициативе одного из учителей как особо одаренный подросток. Затем Камю, заболевший к моменту окончания лицея туберкулезом, находит в себе силы продолжить обучение в Алжирском университете (поначалу его не допускают к вступительным экзаменам по состоянию здоровья). В молодости Камю отдал дань коммунистическим идеям и в 1934–37 годах состоял членом Французской компартии. В это же время и в последующие годы Альбер Камю активно участвует в антифашистской борьбе, состоит в комитете содействия Международному движению в защиту культуры против фашизма, сотрудничает в леволиберальных журналах, во время оккупации Франции активно участвует в движении Сопротивления.

После окончания второй мировой войны пути Камю и Сартра разошлись. Левый радикализм Сартра становился всё более и более неприемлем для Камю, для которого всегда высшим приоритетом были общечеловеческие нравственные ценности. Не случайно сама философская система Камю значительно человечнее философской системы Сартра; Камю в значительно большей степени, нежели Сартр, терпим к реальному человеку. И не случайно поэтому уже во 2-й половине 30-х годов Камю обращается к Достоевскому — вначале инсценирует его "Братьев Карамазовых", а уже в конце 50-х — "Бесов". И, естественно, идеи игнорирующего права отдельной личности левого радикализма в конце концов окончательно потеряли авторитет в глазах Камю.

В 1957 году Альбер Камю стал лауреатом Нобелевской премии, а 4 января 1960 года погиб в автокатастрофе.

Пожалуй, программным философским произведением Камю является "Миф о Сизифе", над которым Камю работал в 1940–1942 годах. Пожалуй, центральным понятием, проходящим через трактат "Миф о Сизифе", является понятие Абсурда. Да, и в этом Камю согласен с Сартром, человек, наделенный изначально ценностным сознанием, тем не менее не способен ориентироваться в окружающем его мире, предугадывать последствия своих поступков, давать достоверную оценку уже совершенным поступкам, осознанно ставить цели и их добиваться; и потому всякое его деяние абсурдно. Человек, в интерпретации Камю, как правило, не сразу осознает абсурдность того мира, в котором он живет и всего, что он сам делает в этом мире. Первый знак этого осознания — когда человек ловит себя на том, что ни о чем не думает: "Ответ "ни о чем" на вопрос, о чем мы думаем, в некоторых ситуациях есть притворство. Это хорошо знакомо влюбленным. Но если ответ искренен, если он передает то состояние души, когда пустота становится красноречивой, когда рвется цепь

каждодневных действий и сердце впустую ищет утерянное звено, то здесь как будто проступает первый знак абсурдности⁹. Осознание абсурдности бытия проявляется и в навязчивом вопросе "зачем?": "Бывает, что привычные декорации рушатся. Подъем, трамвай, четыре часа в конторе или на заводе, обед, трамвай, четыре часа работы, ужин, сон; понедельник, вторник, среда, четверг, пятница, суббота, всё в том же ритме - вот путь, по которому легко идти день за днем. Но однажды встает вопрос "зачем?". Всё начинается с этой окрашенной недоумением скуки". Постепенно осознание абсурдности окружающего мира и собственного бытия в этом мире становится всё более безотрадным: "Стоит спуститься на одну ступень ниже - и мы попадаем в чуждый нам мир. Мы замечаем его "плотность", видим, насколько чуждым в своей независимости от нас является камень, с какой интенсивностью нас отрицает природа, самый обыкновенный пейзаж. Основанием любой красоты является нечто нечеловеческое. Стоит понять это, и окрестные холмы, мирное небо, кроны деревьев тут же теряют иллюзорный смысл, который мы им придаем. Отныне она будет удаляться, превращаясь в некое подобие потерянного рая. Сквозь тысячелетия восходит к нам первобытная враждебность мира. Он становится непостижимым, поскольку на протяжении веков мы понимали в нем лишь фигуры и образы, которые сами же в него и вкладывали, и теперь у нас больше нет сил на эти ухищрения. Становясь самим собой, мир ускользает от нас. Расцветшие привычкой, декорации становятся тем, чем они были всегда. Они удаляются от нас. Подобно тому, как за обычным женским лицом мы неожиданно открываем незнакомку, которую любили месяцы и годы, возможно, наступит пора, когда мы станем стремиться к тому, что неожиданно делает нас столь одинокими. Но время еще не пришло, и пока что у нас есть только эта плотность и эта чуждость мира - этот абсурд.

Люди также являются источником нечеловеческого. В немногие часы ясности ума механические действия людей, их лишенная смысла пантомима явственны во всей своей глупости. Человек говорит по телефону за стеклянной перегородкой: его не слышно, но видна бессмысленная мимика. Возникает вопрос: зачем же он живет? Ответ, вызванное бесчеловечностью самого человека, пропасть, в которую мы низвергаемся, взглянув на самих себя, эта "тошнота", как говорит один современный автор, — это тоже абсурд".

Всё так. Абсурд не преодолеть — но с ним можно научиться достойно сосуществовать: "Важно, как говорил аббат Галиани госпоже д'Эпине, не исцелиться, но научиться жить со своими болезнями". И при всей абсурдности бытия человек, по Камю, всё равно способен оправдать собственное существование хотя бы самим фактом бунта против абсурдности бытия. Да, бытие абсурдно, но своим бунтом, своей борьбой против этой абсурдности (пусть безнадежной), построением жизненных планов (пусть обреченных на провал) человек даже в этом абсурдном мире может реализовать свое "Я": "Осознавший абсурд человек отныне привязан к нему навсегда. Человек без надежды, осознав себя таковым, более не принадлежит будущему. Это в порядке вещей. Но в равной мере ему принадлежат и попытки вырваться из той вселенной, творцом которой он является". В наибольшей степени бунт против абсурда, по мнению Камю, проявляется в творчестве: "Творчество — наиболее эффективная школа терпения и ясности. Оно является и потрясающим свидетельством единственного достоинства человека: упорного бунта против своего удела, настойчивости в бесплодных усилиях". Ведь только творчество (Камю имеет в виду прежде всего художественное творчество) предоставляет человеку возможность вносить в абсурдный мир нечто, определенное собственной свободной волей, — хотя бы в форме вымышленного мира: "Творить — значит придавать форму судьбе". Хо-

тя бы "придавать" - без всякой надежды на то, что удастся "при-
дать". И не случайно смысловым центром эссе Камю является фило-
софское толкование мифа о Сизифе, который обречен был судьбой
бесконечное количество раз вкатывать на скалу огромный камень -
и тем не менее по собственной воле продолжал это делать, бросая
вызов судьбе, противопоставляя ей свою волю: "Нам неизвестны под-
робности пребывания Сизифа в преисподней. Мифы созданы для того,
чтобы привлекать наше воображение. Мы можем представить только
напряженное тело, сию же минуту поднять огромный камень, покатить его,
взобраться с ним по склону; видим сведенное судорогой лицо, прижа-
тую к камню щеку, плечо, удерживающее покрытую глиной тяжесть,
оступающую ногу, вновь и вновь поднимающие камень руки с изма-
занными землей ладонями. В результате долгих и размеренных уси-
лий, в пространстве без неба, во времени без начала и конца, цель
достигнута. Сизиф смотрит, как в считанные мгновения камень ска-
тывается к подножию горы, откуда его опять придется поднимать к
вершине. Он спускается вниз.

Сизиф интересует меня во время этой паузы. Его изможденное
лицо едва отличимо от камня; я вижу этого человека, спускающего-
ся тяжелым, но ровным шагом к страданиям, которым нет конца. В
это время вместе с дыханием к нему возвращается сознание, неот-
вратимое, как его бедствия. И каждое мгновение, спускаясь в вер-
шины в логово богов, он выше своей судьбы. Он тверже своего кам-
ня... Сизиф, пролетарий богов, бессильный и бунтующий, знает о
бесконечности своего печального удела; о нем он думает во время
спуска. Ясность видения, которая должна быть его мукой, обраща-
ется в его победу. Нет судьбы, которую не превозмогло бы презре-
ние... В этом вся тихая радость Сизифа. Ему принадлежит его судь-
ба. Камень - его достояние...

Я оставляю Сизифа у подножия его горы! Ноша всегда найдется. Но Сизиф учит высшей верности, которая отвергает богов и двигает камни. Он тоже считает, что все хорошо. Эта вселенная, отныне лишенная властелина, не представляется ему ни бесплодной, ни ничтожной. Каждая крупинка камня, каждый отблеск руды на полночной горе составляет для него целый мир. Одной борьбы за вершину достаточно, чтобы заполнить сердце человека. Сизифа следует представлять себе счастливым". И потому философская система Камю глубоко оптимистична. Она не обещает реального улучшения бытия — но она обнаруживает счастье свободы в самом стремлении к этому улучшению и в деятельности во имя этого, в самом процессе делания.

Философская концепция Камю отразилась в ряде произведений. В самом начале 2-й мировой войны была написана повесть А. Камю "Посторонний". Духовная эволюция героя-рассказчика "Постороннего", молодого человека по фамилии Мерсо, есть эволюция в сторону осознания страшной правды абсурдности окружающего бытия. Эта духовная эволюция чем-то сродни духовной эволюции Антуана Рокантена из сартровской "Тошноты" (кстати, и "Тошнота", и "Посторонний" построены в форме дневникового повествования героя-рассказчика). И для Антуана Рокантена из "Тошноты", и для Мерсо из "Постороннего" духовный перелом начинается в вопроса "Зачем?" — и постепенно и тот, и другой становятся посторонними в этом мире, постепенно теряя духовные связи со всем, что им было дорого. Мерсо из повести Камю поначалу осознает, что не испытывает подлинного горя, узнав о смерти собственной матери, что, присутствуя на ее похоронах, он испытывает главным образом скуку. И с этого момента он осознает, что ничего дорого для него в мире нет, что он в этом мире — посторонний, зритель, равнодушно наблюдающий за происходящими событиями, в крайнем случае способный испытывать чувство физиологического страха и физиологического наслаждения. В конце концов Мерсо со-

вершает убийство, совершает его совершенно машинально, наблюдая за самим собой как бы со стороны как за кем-то посторонним и совершенно чужим. И постепенное приближение Мерсо к физической смерти, то есть к смертному приговору, сопровождается все большим внутренним отстранением от окружающего его абсурдного мира. За следствием по собственному делу, за судом над самим собой он теперь наблюдает опять же со стороны как за интересным спектаклем: "В известном смысле мне даже интересно: посмотреть, как это бывает. Никогда еще не случалось попасть в суд". Речи прокурора и адвоката господин Мерсо описывает с явной иронией и совершенно отстраненно: "Послушать, что про тебя говорят, интересно, даже когда сидишь на скамье подсудимых. В своих речах прокурор и защитник много рассуждали обо мне - и, пожалуй, больше обо мне самом, чем о моем преступлении. Разница между их речами была не так уж велика. Защитник воздевал руки к небесам и уверял, что я виновен, но заслуживаю снисхождения. Прокурор размахивал руками и гремел, что я не заслуживаю ни малейшего снисхождения. Только одно меня немного омущало. Как ни поглощен я был своими мыслями, иногда мне хотелось вставить слово, и тогда защитник говорил: "Молчите! - Для вас это будет лучше".

Получилось как-то так, что мое дело разбирают помимо меня. Все происходило без моего участия. Решалась моя судьба - и никто не спрашивал, что я об этом думаю. Иногда мне хотелось прервать их всех и сказать: "Да кто же, в конце концов, обвиняемый? Это не шутка - когда тебя обвиняют. Мне тоже есть что сказать!" Но если вдуматься, мне нечего было сказать. Притом, хотя, пожалуй, это и любопытное ощущение, когда люди заняты твоей особой, оно быстро приедается. Скажем, прокурора я очень скоро устал слушать. Лишь изредка я улавливал какой-нибудь обрывок его речи, интонация-тирада, резкий жест поражали меня или казались стоящими внима-

ния".

Прокурор обвиняет героя-рассказчика не столько в самом преступлении, сколько (для прокурора это теперь самое главное) — в бесчувственности: "И я опять постарался прислушаться, потому что прокурор стал рассуждать о моей душе.

Он говорил, что пристально в нее всмотрелся — и ровно ничего не нашел, господа присяжные заседатели! Поистине, говорил он, у меня вообще нет души, во мне нет ничего человеческого, и нравственные принципы, ограждающие человеческое сердце от порока, мне недоступны.

— Без сомнения, — прибавил прокурор, — мы не должны вменять это ему в вину. Нельзя его упрекать в отсутствии того, чего он попросту не мог приобрести. Но здесь, в суде, добродетель пассивная — терпимость и снисходительность — должна уступить место добродетели более трудной, но и более высокой, а именно — справедливости. Ибо пустыня, которая открывается нам в сердце этого человека, грозит развернуться пропастью и поглотить все, на чем зиждется наше общество". И в душе героя-рассказчика действительно — пустыня: он просто не может теперь испытывать ни чувства сострадания, ни угрызений совести, ни даже страха за собственную жизнь. И смертный приговор он встречает спокойно — он к нему готов как к одной из многочисленных случайностей абсурдного мира. И лишь после вынесения приговора героя-рассказчика приводит в смятение открывшаяся неотвратимость: мир абсурда, мир бесконечной череды случайностей теперь сменился перед глазами Мерсо миром железной предопределенности: "При всем желании я не мог примириться с этой наглой очевидностью. Потому что был какой-то нелепый разрыв между приговором, который ее обусловил, и нестерпимым ее приближением с той минуты, когда приговор огласили. Его зачитали в восемь часов вечера, но могли зачитать и в пять, он мог быть другим, его

вынесли люди, которые, как и все на свете, меняют белье, он провозглашен именем чего-то весьма расплывчатого – именем французского народа (а почему не китайского или немецкого?), – все это, казалось мне, делает подобное решение каким-то не серьезным. И, однако, я не мог не признать, что с той минуты, как оно было принято, его действие стало таким же ощутимым и несомненным, как стена, к которой я сейчас прижимался всем телом". Но постепенно Мерсо удается и эту предопределенность включить в окружающую его картину абсурдного мира, в котором теперь для него является объективной истиной единственная данность: "Я уверен, что жив и что скоро умру. Да, кроме этой уверенности у меня ничего нет. Но по крайней мере этой истины у меня никто не отнимет" (в этой связи можно вспомнить единственную истину, которая сохранила свою достоверность для Антуана Рокантена из сартровской "Тошноты": "Я существую, мир существует, и я знаю, что мир существует. Вот и всё").

"Пределная" истина, как правило, открывается экзистенциалистскому герою в "предельном", "пограничном" состоянии – отсюда и особый интерес Сартра и Камю к человеку в "пограничных ситуациях", в том числе в ожидании казни. В своем погребении во внутренний мир ожидающего казни человека Камю – автор "Постороннего" стал продолжателем традиции, заложенной еще Стендалем в его "Красном и черном", Ф.М.Достоевским в его "Идиоте", Л.Н.Андреевым в его "Рассказе о семи повешенных", позже продолженный, в частности, Ж.-П.Сартром в его "Мертвых без погребения". Позже, в конце 1950-х годов, незадолго до собственной гибели, Камю напишет эссе "Размышления о гильотине", опубликованное на русском языке в "Иностранной литературе", № I, за 1989 год. В числе прочих аргументов в пользу безусловной отмены смертной казни Камю привел и аргументы, органически вытекающие из экзистенциалистской философии. Один из таких аргументов состоит в том, что не-

допустимо применение абсолютного, не имеющего обратного хода наказания по приговору людского суда, который просто не может быть абсолютно правым в этом абсурдном, полном случайностей мире. Мало того, что возможна вообще ошибка в установлении факта виновности, — даже и при отсутствии такой явной ошибки может ли человек, стоящий перед стеной непознаваемого, с абсолютной достоверностью определить степень вины такого же человека, соотношение личной вины и влияния внешних обстоятельств; наконец, способен ли он заглянуть в будущее и с абсолютной достоверностью предсказать, возможно ли в будущем исправление виновного или же этой возможности вообще нет. Экзистенциалистская философия дает здесь однозначный ответ: не способен. Как определить, скажем, меру личной вины и меру обусловленности преступления внешними обстоятельствами. Полное снятие личной ответственности — и с этим согласен Камю — означает "смерть общества": "Инстинкт сохранения общества, а с ним и человека требует постулата индивидуальной ответственности. Следует принять его, не надеясь на абсолютное отпущение грехов, означающее смерть общества. Но то же самое рассуждение приведет нас к естественному выводу: не существует абсолютной ответственности, и отсюда — абсолютного наказания или награды. Нельзя никого окончательно вознаградить даже Нобелевской премией. Но не следует никого предавать и абсолютному наказанию, даже если этот человек считается виновным, и тем более — если может оказаться невиновным. А смертная казнь еще и узурпирует чрезмерное право карать явно относительную вину окончательной и непоправимой мерой". А если добавить сюда крайнюю субъективность, которая свойственна всякому человеку, в том числе и судье: "Разве из числа виновных убивают только неисправимых? Все, кому... приходилось присутствовать на заседаниях суда, знают, сколькими случайностями сопровождается вынесение приговора, даже если это смерт-

ный приговор. Внешний вид обвиняемого, события его жизни (супружеская неверность часто рассматривается судьями как отягчающее вину обстоятельство, хотя я не могу поверить, что все судьи - верные мужья), поведение (оно говорит в его пользу, если всецело подчинено условностям, то есть чаще притворно), даже то, как он отвечает на вопросы (репедивисты знают, что не следует ни путаться в словах, ни блистать красноречием), трогательные эпизоды во время слушания дела (а ведь истина, увы, не всегда производит нужное впечатление) - тьма случайностей влияет на решение суда присяжных. Когда выносят смертный приговор, можно не сомневаться - это результат стечения множества случайностей... Если правосудие знает свою неполноценность, разве не пристало ему смирение и ревностное усердие к исправлению вероятных ошибок в приговоре. Правосудие постоянно пользуется этим смягчающим обстоятельством, а ведь его следовало бы раз и навсегда закрепить за преступником. Могут ли присяжные без стыда заявить: "Если мы осуждаем вас на смерть по ошибке, вы простите нас, зная слабость человеческой природы. Но мы будем судить вас, не принимая во внимание ни эти слабости, ни законы человеческой природы".

Более того, по убеждению Камю, насильственное прерывание человеческой жизни (даже если речь идет о человеке, в виновности которого нет сомнений) преступно еще и потому, что, в соответствии с экзистенциалистским принципом непредопределенности человеческой сущности и определяемости ее всей жизнью человека, насильственная смерть есть лишение человека потенциальной возможности измениться, хоть немного изменить свою сущность к лучшему и уйти из жизни не только злодеем, хоть немного искупить свою вину; это не просто умерщвление человеческого тела, но и умерщвление того будущего человека, который может отличаться в лучшую сторону от того, который осужден: "Приговорить человека к высшей мере

Наказания — значит решить, что у него нет ни малейшего шанса искупить свою вину... Без абсолютной невиновности нет высшего суда. Однако все мы совершали в жизни зло. Праведников нет: есть только более или менее справедливые сердцем. Пока живы, мы понимаем это и добавляем к сумме наших деяний немного добра, частично компенсируя содеянное нами зло. Право жить, совпадающее с возможностью искупить вину, является естественным правом любого человека, даже самого дурного. Самый закоренелый преступник и самый неподкупный судья перед ним равны. Без этого права нравственная жизнь совершенно немыслима. Так, никому из нас не позволено потерять веру в человека до самой его смерти, и лишь после нее жизнь его можно считать судьбой и тогда же выносить окончательный приговор. Но судить человека высшим судом до смерти, заявлять о закрытии счетов еще при жизни кредитора не в нашей власти"... Эта концепция, безусловно, может вызвать далеко не однозначную реакцию — но она органически вытекает из экзистенциалистской концепции человека.

В 1947 году А. Камю пишет роман "Чума", где на один из городов на алжирском побережье (Алжир в те годы был французской колонией), Оран, проецируется ситуация, в рамках которой город оказался бы во власти чумной эпидемии. Само понятие "чума" имеет здесь много значений — это и гипотетически возможная чума в прямом смысле этого слова, это и чума фашизма, охватившая Европу, это, наконец, символ вообще катастрофы, ломающей жизнь человеческого сообщества, срывающей культурный слой, уничтожающей традиционные системы ценностей. В качестве эпиграфа к роману взяты "говорящие" слова Д. Дефо "Если позволительно изобразить тюремное заключение через другое тюремное заключение, то позволительно также изобразить любой действительно существующий в реальности предмет через нечто вообще несуществующее".

Ситуация, моделируемая Камю в романе "Чума", органически вытекает из экзистенциалистской концепции мира и человека. Чума в художественном мире романа есть бедствие, медленно и постепенно охватывающее счастливый южный город абсолютно независимо от разумной воли жителей города. Поначалу жители города узнают о неприятной новости – то в одном, то в другом районе города стали появляться умирающие крысы – поначалу немного, но с каждым днем – все больше и больше. Первые страницы романа – это почти протокольное даже в какой-то мере дневниковое описание развития событий – и реакции на них чувствительных горожан, поначалу просто недовольных малозстетичным зрелищем, но потом вынужденных смириться с крысами как с реальностью: их уже выносят ящиками, они уже карабкаются по лестницам жилых домов, от них нет житья в конторах, школах, на террасах кафе – и даже в конторе по борьбе с крысами "обнаружено с полсотни грызунов". Люди борются с ними – но если крысы вышли из нор, человек бессилён. Нашествие крыс прекращается само – независимо от воли людей, но в это время люди начали заболеть странной болезнью, которая лишь позже была идентифицирована как чума. Поначалу это вызывает у людей лишь легкое беспокойство, каждый пока продолжает жить в мире своих забот, своих ценностей, своих планов и надежд, и чума для большинства поначалу – всего лишь темная тучка на горизонте. И вот по ходу развития действия чума превращается в форму существования всех горожан: жизнь для каждого из них в той или иной момент становится неотделимой от чумы, в присутствии которой все их бывшие жизненные планы, надежды, желания – это что-то очень далекое, призрачное, нереальное: "Правда кое-кто еще надеялся, что эпидемия пойдет на спад и пощадит их самих и их близких. А следовательно, они пока еще считали, что никому ничем не обязаны. Чума в их глазах была не более чем непрощенный гостьей, которая как пришла, так и

уйдет прочь. Они были напуганы, но не отчаялись, поскольку еще не наступил момент, когда чума предстанет перед ними как форма, их собственного существования и когда они забудут ту жизнь, что вели до эпидемии". Но рано или поздно момент прозрения наступал для каждого — и надо было смиряться с самыми противоестественными вещами. Смиряться со страхом перед родным и близким человеком, который вдруг превращался в источник смертельной опасности. Смиряться даже с тем, что похороны из торжественного ритуала превратились в чисто санитарную меру, — хоронить в конце концов стали в общих ямах, без гробов.

Чума в художественном мире романа Камю не может быть побеждена разумной волей человека — в финале романа эпидемия внезапно прекращается, город ликует, но происходит это совершенно случайно, независимо от деятельности тех, кто боролся с чумой; и последние строки романа звучат как грозное предупреждение: "Вслушиваясь в радостные крики, идущие из центра города, Риз вспомнил, что любая радость находится под угрозой. Ибо он знал то, чего не ведала эта ликующая толпа и о чем можно прочесть в книжках, — что микроб чумы никогда не умирает, никогда не исчезает, что он может десятилетиями спать где-нибудь в завитушках мебели или в стопке белья, что он терпеливо ждет своего часа в спальне, в подвале, в чемодане, в носовых платках и в бумагах и что, возможно, придет на горе и в поучение людям такой день, когда чума пробудит крыс и пошлет их околевать на улицы счастливого города".

Всё так. И в то же время, в соответствии с экзистенциалистской концепцией человека, именно в бесплодной борьбе с чумой герои романа проявляют свою индивидуальность, свое "Я", именно в борьбе с чумой они оправдывают свое существование, подобно все тому же Сизифу, который, обреченный на вечный и бесплодный труд, все равно продолжал вкатывать камень на гору, делая каждый раз

после очередной неудачи новый свободный выбор в пользу продолжения работы. Точно также делают свободный и осознанный выбор в пользу сопротивления чуме и доктор Риз, и молодой журналист Рамбер, который еще недавно плыл по течению жизни и в первые недели чумы делал все, чтобы всеми правдами и неправдами вырваться из зачумленного города, в который его накануне занесла судьба, — вырваться к своей возлюбленной. Свое вынужденное пребывание в карантинном городе он поначалу рассматривает как плен: он не здешний, он внутренне отбивается от предостережения доктора Риз: "С известного момента, увы, вы тоже станете здешним"; поначалу, в ожидании возможности выехать, он скорее просто от скуки вступает в дружину по борьбе с эпидемией, втягивается в работу — и не замечает, как постепенно тоже становится здешним, как чужая чума постепенно становится его чумой. Осознает он свою неотрывность от зачумленного города лишь в тот момент, когда у него появилась возможность вырваться. И он внезапно делает выбор — остаться: "Я раньше считал, что чужой в этом городе и что мне здесь у вас нечего делать. Но теперь, когда я видел то, что видел, я чувствую, что я тоже здешний, хочу я того или нет. Эта история касается равно всех нас".

Эпидемия не только ставит людей перед нравственным выбором, но и ставит перед ними мучительные вопросы, заставляет пересматривать былые взгляды на жизнь. Один из обитателей Орана, священник — Ортодокс Панли поначалу трактует чуму как оправедливую божью кару; "Братья мои, вас постигала беда, и вы ее заслужили, братья... Вжели чума ныне коснулась вас, значит, пришло время задуматься. Праведным нечего бояться, но нечестивые справедливо трепещут от страха. В необозримой житнице вселенной неумолимый бич будет до той поры молотить зерно человеческое, пока не отделит его от плевел. И мы увидим больше плевел, чем зерна, больше званых, чем избранных, и не Бог возжелал этого зла. Долго, слишком долго мы ми-

рились со злом, долго, слишком долго уповали на милосердие божье. Достаточно было покаяться во грехах своих, и все становилось нам дозволенным. И каждый смело каялся в прегрешениях своих. Но настает час — и спросится с него. А пока легче всего жить, как живет, с помощью милосердия божьего, мол, все уладится. Так вот, дальше так продолжаться не могло. Господь Бог, так долго склонявшийся над жителями города свой милосердный лик, отвратил ныне от него взгляд свой, обманутый в извечных своих чаяниях, устав от бесплодных ожиданий. И, лишившись света господня, мы очутились, и надолго, во мраке чумы!" Этот взгляд органически вытекает из ранее сложившихся взглядов священника. Но, глядя на умирающих детей, которым не за что отвечать, он уже не может с былой уверенностью в собственной правоте опровергнуть слова доктора Риз, который в отчаянии восклицает в ответ на слова священника о любви даже к Богу убивающему: "Нет, отец мой... У меня лично иное представление о любви. И даже на смертном одре я не приму этот мир божий, где истязают детей". Теперь и прежде грозный глашатай справедливого божьего гнева внутренне меняется, принимая в свое сердце и прежде враждебную ему правду и прощая доктору Риз слова, которые прежде показались бы ему кошунственными: "Мы вместе трудимся ради того, что объединяет нас, и это за пределами богоульства и молитвы! Только одно это и важно." Нет, чума в художественном мире романа не оправдывается писателем на том основании, что она может изменить кого-то в лучшую сторону: не случайно явно симпатичный писателю герой доктор Риз в ответ на рассуждения другого героя романа о "положительных сторонах" чумы заявляет: "То, что верно в отношении недугов мира сего, верно и в отношении чумы. Возможно, кое-кто и станет лучше. Однако, когда видишь, сколько горя и беды приносит чума, надо быть сумасшедшим, слепцом или просто мерзавцем, чтобы примириться с чумой".

Чума (в разных ее проявлениях) есть для Камю данность, перед которой человек бессилен и тем не менее в борьбе с которой он как раз и оправдывает свое существование. Сам доктор Риз говорит о борьбе с чумой как о "нескончаемом поражении", на которое обречен человек, — и тем не менее продолжает борьбу. И вера священника Панлю в финале обогащается идеей "активного фатализма": нет, Панлю не отрицает своей прежней идеи о чуме как об очищении, ниспосланном Богом, но теперь он убежден, что христианин обязан, принимая чуму как проявление высшего божественного разума, все равно продолжать с ней борьбу, ибо это и является целью ниспосланного Богом испытания. И вот, читая вторую свою проповедь, Панлю провозглашает, "что первой мыслью и первым словом будет страшное слово "фатализм". Так вот, он не отступит перед этим словом, ежели ему позволят добавить к слову "фатализм" эпитет "активный". Разумеется, он хочет напомнить еще раз, что не следует брать пример с абиссинцев христианского вероисповедования, о которых он уже говорил в предыдущей проповеди. И не следует даже в мыслях подражать персам, которые во время чумы кидали свое тряпье в христианские санитарные пикеты, громогласно призывая небеса ниспослать чуму на этих неверных, осмелившихся бороться против бича, насланного Богом. Но, с другой стороны, не надо брать пример также и с каирских монахов, которые при чумной эпидемии, разразившейся в прошлом веке, брали во время причастия облатки шипчиками, дабы избежать соприкосновения с влажными горячечными устами, где могла притаиться зараза. И зачумленные персы, и каирские монахи равно совершали грех. Ибо для первых страдания ребенка были ничто, а для вторых, напротив, вполне человеческий страх перед муками заглушил все прочие чувства. В обоих случаях искажалась сама проблема. И те, и другие остались глухи к гласу божьему.

Конечно, это не значит, что следует отказаться от мер предосторожности, от разумного порядка, который вводит общество, борясь с беспорядком стихийного бедствия. Не следует слушать тех моралистов, которые твердят, что надо-де пасть на колени и предоставить событиям идти своим чередом. Напротив, надо потихоньку пробираться в потемках, возможно даже вслепую, и пытаться делать добро. Но что касается всего прочего, надо оставаться на месте, положиться со смирением на господ даже в кончине малых детей и не искать для себя прибежища". Немного времени спустя Панлю примет смерть христианского мученика.

Взгляд Камю на мир и на место человека в этом мире был значительно оптимистичнее сартровского взгляда, ибо базируется на утверждении человеческого деяния, пусть даже и бесплодного, как протеста против не зависящей от человека абсурдной действительности.

ТВОРЧЕСТВО У. ГОЛДИНГА. КОНЦЕПЦИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ПРИРОДЫ

Для европейской культурной традиции XX века характерен пересмотр доминировавшей ранее в общественном сознании и "ренессансной" концепции человеческой природы. Со времен Ренессанса и эпохи Просвещения в сознании европейской интеллигенции (при всем многообразии индивидуальных исканий) установился своего рода незыблемый ценностный фундамент, представляющий собой совокупность не подлежащих сомнению гуманистических идей, наполненных верой в совершенство человеческой природы, способность человека адекватно познавать мир и переустраивать его в соответствии со своими идеалами - идеалами Истины, Добра и Красоты. Все беды - лишь от того, что сам человек "не понимает" своих интересов, что некие неведь откуда взявшиеся условия (социальная несправедливость, словно бы навязанная человеку кем-то извне, личная несвобода и т. д.) мешают человеку проявить себя в полной мере. По мнению известного современного культуролога Ю. Давыдова, под знаком подобной концепции человека европейская культура развивалась с середины XIV и по конец XIX века - "Но когда век этот, переживший уже свои официальные похороны (ими была первая мировая война), в последний раз взглянул вокруг себя - на месте лелеемого им царства Истины, Добра и Красоты он увидел одни лишь развалины". Был ренессансный гуманизм. Он воспел человека как такового, человека во всех его проявлениях. Но раскрепощенный и тысячекратно воспетый ренессансный человек явил себя в образах Цезаря Борджиа и графа Ченчи. Был период "отрезвления" - и Шекспир от ренессансного восхищения человеком приходит к концепции трагического гуманизма: в своей "Мере за меру" он уже в отчаянии сравнивает человека со "злой обезьяной", над которой "плачут ангелы". Была эпоха Просвещения, и ренессансные ценности, в чуть измененном виде, были "реабилити-

рованы": человек есть *tabula rasa*, все его пороки — плод несовершенного социального устройства (абсолютизм, феодализм и т. д.), царство Истины, Добра и Красоты достижимо при условии исправления пороков социального устройства. Человек освободился от феодальных пут. Человек получил личную независимость, право свободного выбора. Но "золотой век" не наступил и после этого — и теперь уже все отчетливее становилось понимание многими европейскими интеллигентами того, что в основе практически непреодолимого несовершенства земного бытия в значительной степени лежит несовершенство самой человеческой природы. В результате, с одной стороны, стали появляться концепции, развенчивающие гуманистическую культурную традицию, но, с другой стороны, сама гуманистическая традиция обогатилась усвоением нового знания о человеке: несколько экзальтированный ренессансный гуманизм, базирующийся на признании чуть ли не изначального совершенства человеческой природы, стал постепенно перерастать в гуманизм, вбирающий в себя трагическое знание о человеческом несовершенстве — но оставшийся гуманизмом. Человеческая природа, в том числе и ее звериний компонент, стала в XX веке объектом интенсивного научного исследования. В частности, в трудах З. Фрейда уже исследуются законы взаимодействия в человеке звериного, подсознательного ("ид" — "оно"), человеческой разумной воли, определяющей способность человека сдерживать свои звериние страсти во имя собственных же интересов ("его" — "я"), и, наконец, того самого верхнего и достаточно тонкого слоя человеческой природы, который включает в себя способность человека добровольно пожертвовать интересами своего "я" во имя чего-то сверхличного ("*сверх-его*" — "сверх-я"). По определению З. Фрейда — автора работы "Будущее одной иллюзии", "Наше развитие идет в том направлении, что внешнее принуждение постепенно уходит внутрь, и особая психическая инстанция, челове-

ческое сверх-Я, включает его в число своих заповедей. Каждый ребенок демонстрирует нам процесс подобного превращения, благодаря ему приобщаясь к нравственности и социальности. Это усиление сверх-Я есть в высшей степени ценное психологическое приобретение культуры. Личности, в которых оно произошло, делаются из противников культуры ее носителями. Чем больше их число в том или ином культурном регионе, тем обеспеченнее данная культура, тем скорее она сможет обойтись без средств внешнего принуждения". И в то же время З.Фрейд напомнил человеку, что забывать о зверином начале в собственной природе нельзя, что в конечном счете именно на этом огромном колышущемся слое жидкой грязи выросли обозримые по размерам слои "Я" и "сверх-Я", что этот грязевой пласт — это, увы, тот фундамент, который в какой-то мере даже определяет формы высших проявлений человеческого духа: морали, религии, искусства. Увы, любое здание может сохранять устойчивость лишь в том случае, если оно не отторгается фундаментом, если оно достаточно прочно соединено с ним. Что же касается собственно животного начала в человеке, то З.Фрейд, в отличие от многих апологетов концепции человека как "прекрасного животного", считал, что это начало в человеке в основном враждебно культуре, что в огромный слой "М" входит и инстинкт разрушения, и даже склонности к каннибализму и что, в конечном счете, человеческая культура выросла именно как форма самозащиты человека от собственной звериной природы: "Но как неблагоприятно, как, в общем, близорукое стремиться к отмене культуры! Тогда нашей единственной участью окажется природное состояние, а его перенести гораздо тяжелее. Правда, природа не требовала бы от нас никакого ограничения влечений, она дала бы нам свободу действий, однако у нее есть свой особо действенный способ нас ограничить, она нас гудит, холодно, жестоко и, как нам кажется, бездумно, причем, пожалуй, как

раз по случаю удовлетворения нами своих влечений. Именно из-за опасностей, которыми нам грозит природа, мы ведь и объединились и создали культуру, которая, среди прочего, призвана сделать возможной нашу общественную жизнь. В конце концов, главная задача культуры, ее подлинное обоснование — защита нас от природы". Таково, по Фрейду, трагическое состояние созданного человеком культурного пласта: звериное "оно", по Фрейду, в основном враждебно этому пласту, и в то же время даже относительная устойчивость этого пласта объясняется лишь тем, что этот пласт вырос из звериного фундамента, связан с этим фундаментом множеством нитей, иначе бы он был сразу же смыт враждебным ему природным фундаментом.

Интерес к человеческой природе отразился и в "интеллектуальной прозе" XX века. Целью данного занятия является знакомство с творчеством Уильяма Голдинга.

Уильям Голдинг (родился в 1911 году) — признанный мастер романа-притчи: в его романах моделируется явно неправдоподобные ситуации, в которых, как говорится, "в лабораторных условиях" проверяется человеческая природа. Вообще следует сказать, что голдинговская концепция человеческой природы была очень пессимистической: и его учительский опыт, и особенно годы пребывания на передовой во время второй мировой войны столкнули писателя со слишком многими страшными проявлениями человеческой природы (кстати, Голдинг начал профессионально заниматься литературной деятельностью (не бросая при этом учительства) в достаточно зрелом возрасте (первое из принесших ему известность произведений — роман "Повелитель мух" — было написано в 1954 году, в возрасте 43 лет). Годы, проведенные на передовой, заставили Голдинга сделать страшный вывод, заключающийся в том, что любой человек при определенных обстоятельствах мог бы стать нацистом. Голдинг считает,

что всякий, кто столкнулся с ужасами нацизма и не осознал, "что человек творит зло, как пчела творит мед", — "либо слеп, либо лишен разума" — по убеждению У.Голдинга, "в человеке больше зла, чем можно объяснить одним только давлением социальных механизмов — вот главный урок, что преподнесла война моему поколению... То, что творили нацисты, они творили потому, что какие-то определенные, заложенные в них возможности, склонности, пороки — называйте это, как хотите, — оказались высвобожденными"... Некоторые высказывания Голдинга поражают своей безысходностью: "Человек в тисках первородного греха. Природа его греховна", "Вот какова она, как я ее вижу, природа самого опасного из всех живущих — человека". И в то же время за подобной концепцией человеческой природы скрывается не мизантропия — но желание понять правду о человеке и донести ее до читателя, стремление предупредить человека о грозящей ему изнутри опасности. И, по мнению В.Ивашевой, очень адекватно о взгляде Голдинга на жизнь говорят его слова: "В человеке живет темное и злое начало, и преодолеть его трудно. Убить в себе зверя человек может, лишь сделав над собой титаническое усилие, и то не всегда".

В 1954 году У.Голдинг пишет роман "Повелитель мух". Это — роман-притча, в то же время вобравший в себя элементы робинзонады. Вообще жанр робинзонады имеет в английской литературной традиции достаточно глубокие корни: как известно, во имя "проверки" человеческой природы поместил своего героя на необитаемый остров еще Д.Дефо — и его герой за 28 лет пребывания на острове не только сам не перестал быть человеком, но и очеловечил окружающее бездушное пространство. Дж.Свифт ввел в свои "Путешествия Лемля Гулливера" элемент робинзонады через упоминание о том, что живущие в стране гуигигнигов омерзительные животные еху — это потомки людей, высаженных с корабля или потерпевших кораблекруше-

ние: за несколько поколений потомки этих людей окончательно выродились, чем и иллюстрировалась сви́фтовская крайне пессимистическая концепция человеческой природы. Собственно голдинговский "Повелитель мух" содержит в себе элементы полемики с робинзонадой Р.Баллантайна "Коралловый остров", в художественном мире которой попавшие на необитаемый остров дети наглядно демонстрируют свою способность остаться "юными джентльменами" даже в экстремальной ситуации. Голдинговский "Повелитель мух" построен как "робинзоада": в художественном мире романа терпит крушение самолет, перевозающий "юных джентльменов" из привилегированных британских школ, выходцев из сверхблагополучных британских семей. Один из них, Джек, в весьма недалеком будущем – главарь звериного стада, состоящего из бывших людей, в самом начале делает даже громкое заявление: "Мы не дикари какие-нибудь, мы англичане. А англичане всегда и везде лучше всех". Однако за предельно короткий срок эти "юные джентльмены" проделывают, только в обратном направлении, весь тот многотысячелетний путь, который проделало человечество от первобытной дикости до цивилизации XX века (в ее европейском варианте). Роман Голдинга включает в себя ярко выраженный притчевый компонент: дети в художественном мире "Повелителя мух" есть не только дети, но одновременно и символы определенных начал внутри человека и человеческого общества, и вот поначалу двое детей – Ральф и очкастый мальчишка по кличке Хрюша – символизирующие разумное и нравственное начала в человеке и одновременно принципы европейской цивилизации, пытаются построить жизнь на острове по модели демократического европейского государства: символом этого устройства становится найденный мальчишками морской рог, посредством которого планировалось созывать юных "робинзонов" на общий совет, на котором бы принимались наиболее важные решения. Другим символом цивилизации являются в ху-

дожественном мире романа очки мальчика Хрюши. Но постепенно все больше детей уходят к Джеку, в отряде которого можно дать волю своим разгулявшимся инстинктам. По ходу действия тонкая пленка цивилизации почти окончательно разрушается. Прежде всего у большинства "робинзонов поневоле" стирается индивидуальность — группа "юных джентльменов" очень быстро превращается в спаянное общими страстями целое, а двое мальчиков, Эрик и Сэм, теперь воспринимаются всеми как одно существо с собирательным именем Эрикисэм. Вместо морского рога — символа европейской демократии — теперь всеобщим тотемом становится насаженная на палку свинья голова — Повелитель мух, вокруг которого устраиваются ритуальные пляски (не случайно морскому рогу и очкам противопоставляется именно Повелитель мух — это один из эфемизмов, заменяющих слово "бьявол"). И вот уже в ритуальной охотничьей пляске под многократно повторяющиеся возгласы коллективного экстаза — "зверя — бей! Глотку — режь! Выпусти — кровь!" — дети убивают одного из мальчиков, который во время этого действия играл роль дикой свиньи и изображал ее ужас при приближении охотников: "юные джентльмены" попросту в ритуальном экстазе забыли, что перед ними — не настоящая свинья, а играющий ее роль мальчик: "Толпа хлынула за ним, стекла со скалы, на зверя налетели, его били, кусали, рвали. Слов не было, и не было других движений — только рвущие когти и зубы". Вот они-голдинговские люди в чистом виде. В художественный мир "Повелителя мух" властно входит образ зверя, вселяющего ужас — и одновременно манящего. На одном из первых советов какой-то малыш сообщает сообществу робинзонов, что он боится какого-то не то змея, не то зверя, и малышу, смеясь, объясняют, что никакого зверя на острове нет. Но зверь был — в самих детях. Сами названия глав в романе "Повелитель мух" звучат устрашающе: "Дар тьме", "Зверь выходит из вод", "Зверь сходит с не-

ба". В конце концов морской рог гибнет вместе с его хранителем Хрюшей - и теперь остров оказывается во власти зверя - единого зверя, в которого слились юные британские джентльмены, зверя, который уже не способен не только мыслить в этических категориях, но даже и помнить о собственной безопасности - ватага юных охотников в конце концов, чтобы "выкурить" из укрытия оставшегося в живых Ральфа, поджигает остров - способности понять, что сгорит в этом огне не только Ральф, но и они сами, они теперь лишены. И лишь в этот момент Голдинг прерывает эксперимент - и высаживает на остров спасательный десант, который должен вывезти оставшихся в живых детей: дальше продолжать эксперимент бессмысленно - человек, оказавшийся в "естественной" среде, уже дошел в своем озверении до той черты, за которой - неминуемое самоуничтожение, теперь его надо спешно возвращать в лоно пострадавшей тысячелетиями цивилизации. И лишь один из мальчиков - Ральф - сумел осознать всю глубину человеческого падения: "Ральф рыдал над прежней невинностью, над тем, как темна человеческая душа, над тем, как переворачивался тогда на лету верный мудрый друг по прозвищу Хрюша"

Можно, конечно, рассматривать концепцию человеческой природы, отразившуюся в голдинговском "Повелителе мух", как проявление неверия в человека, чуть ли не мизантропии. С тем, что Голдинг сохраняет надежду на человеческий разум, который может в конечном счете спасти человечество от самоистребления, свидетельствуют заявления самого писателя. И в то же время правда Голдинга - это страшная правда о том, порой затаившемся, звере, который живет в каждом человеке - и в определенный момент может проснуться. Осознавал Голдинг и страшную силу того самого "коллективного бессознательного", которое, убивая индивидуальность, растворяя человека в массе, в то же время обладает и притягательной силой: трудно непрерывно нести груз личных забот, личной ответ-

ственности, личной вины, заманчиво желание растворить свои заботы в общих заботах, свою ответственность – в коллективной ответственности, свою вину – в коллективной вине, да и вообще на время отключить свой разум, отдаться на волю коллективных эмоций. Не это ли "коллективное бессознательное" лежит порой в основе диких и одновременно бессмысленных преступлений, совершаемых нормальными в обычной обстановке людьми?

В 1955 году из-под пера Голдинга выходит роман "Наследники", в котором перед глазами читателя предстает стадо "предлюдей", неандертальцев, в момент (а на фоне вечности тысячелетия – это момент) своего вычленения из животного царства – по соседству уже живет племя существ, относящихся к роду "*Homo sapiens*", "новых людей": причем показано это племя глазами неандертальцев, которые пока что не мыслят – но "видят внутри головы" (Голдинг попытался вписаться в образы неандертальцев, взглянуть на мир их глазами). Однако оказывается, что вдруг зародившиеся в какой-то момент зачатки сознания позволяют голдинговским "новым людям" стать лишь более изощренными в своей жестокости (порой Голдинг, противопоставляя более душевно чистых неандертальцев "новым людям", умышленно фиксирует внимание на контрасте между полуживотной внешностью неандертальцев и их душевными порывами: "от сострадания шкура Лока оцетинилась"). И лучом надежды на грядущее хотя бы частичное усовершенствование человеческой природы звучат лишь слова одного из "новых людей", Туами, который, прозрев, мечтает теперь о том недостижимом для него будущем, когда украшенная резьбой рукоять кинжала будет цениться выше, чем клинок.

В 1964 году появляется роман Голдинга "Шпиль" – это роман-притча, в котором иллюстрируется процесс строительства прекрасного устремленного к небу шпиля духовности, шпиля божественного начала в человеке, возвышающегося над небольшим собором собствен-

но человеческого – собором, который и так едва держится, ибо под ним – только жидкая грязь звериного, бездна жидкой грязи. Вообще Голдинг по праву считается мастером геометрической символики: его художественная вселенная трехслойна – небо, земля, бездна зла под землей, и эта трехслойность соответствует трехслойности человеческой природы – божественное, собственно человеческое и под этими двумя слоями – бездна звериного (в связи с этим многие исследователи выделяют в произведениях Голдинга ряд фрейдистских аллегорий – Фрейд, как известно, вычленил в человеческой природе три слоя ("*id* ", "*ego* " и "*супер-его* "), которые примерно соответствуют слоям, составляющим природу голдинговского человека). Пространство, состоящее из этих слоев, трехмерно – и в этом пространстве могут возникать постройки, связывающие между собой эти слои, – и структура каждой из этих построек также соответствует в голдинговском мире структуре каких-то начал, связывающих между собой "*id* ", "*ego* " и "*супер-его*". Довольно приземистый собор, вырастающий из жидкой грязи, соответствует человеческому разуму, вырастающему из жидкой грязи звериного, но сдерживающему ее в определенных границах; шпиль, растущий над собором, соответствует высшей духовности, связующей человека с Богом. И даже перемещения главного строителя Шпиля, священника Джослина, в пространстве соответствуют метаморфозам, происходящим в его душе: его подъем вместе с рабочими на шпиль соответствует подъему его души на уровень высшей духовности – зато, падая с высоты, он ощутил, что и "его душа ринулась вниз, в бездну, которая была внутри него".

Процесс строительства шпиля божественного в человеке предстает как процесс, исход которого никогда не предугадать, – может, этот шпиль будет держаться, а может – упадет и заодно погребет под собой и собор человеческого в человеке, который и без шпиля едва держит размытая, пропитанная грязью почва, о чем многократ-

но предупреждают Джослина: "Рано или поздно мы услышим удар, грохот, рев. Эти четыре устоя раздвинутся, как лепестки цветка, и все, что здесь есть: камень, дерево, железо, стекло, люди - все рухнет сверху прямо в собор, как горная лавина". Более того - самим Джослином, как выясняется, руководит не только любовь к Богу - но и сочетающаяся с этой любовью безбожная гордыня - он просит одного из рабочих: "А ты не мог бы воплотить мое смирение, изваять ангела?" Он мечтает о том, чтобы увековечив себя в виде каменного изваяния, обрести вечную жизнь: "Я, обращенный в камень, вознесусь на высоту 200 футов, с четырех сторон башни, и пребуду там с раскрытым ртом, вещающим денно и ночно, вплоть до Судного дня".

Нельзя сбросить со счетов и цену, которую приходится платить не только Джослину, но и окружающим его людям за строительство этого грандиозного шпиля. Да, сам Джослин при том, что и он сам оказывается во власти гордыни, все же прежде всего устремлен душой в небо, и те лишения, которым он себя подвергает во имя скорейшего воздвижения шпиля (самобичевание, умерщвление собственной плоти), простите за тавтологию, подвергает себя он сам. Но ведь шпиль строится не только его руками - но и руками множества людей, которым Бог был безразличен (не случайно Джослина постоянно упрекают в том, что его рабочие бесчинствуют по всему приходу). Они строят шпиль, чтобы заработать - а затем, лишившись по приказу Джослина права покинуть стройку, продолжают трудиться уже только по принуждению - и многие из них при этом гибнут. Шпиль строится как символ абсолютного отрешения от своей греховной природы в пользу Бога - но не является ли страшным грехом перед Богом превращение людей, не желающих посвящать себя служению Богу, в простые инструменты этого служения, служение Богу ценой принуждения весьма далеких от Бога людей к самоотречению, когда не

сами строители отрекаются от себя во имя Бога — но выбор делается за них, когда эти строители — живые люди! — являются лишь инструментом в чужих руках? Впрочем, еще Фрейд сделал грустный вывод о том, что строительство человеческой культуры требует огромного количества внешнего принуждения — ибо практически каждый человек становится противником этой культуры, как только эта абстрактная в его глазах культура становится враждебной его конкретным интересам.

Лежат на совести Джослина и другие грехи, совершенные во имя Бога — так, деньги на строительство шпиль — это деньги, полученные теткой Джослина за сожительство в короле и переданные Джослину в обмен на обещание похоронить владелицу этих денег в соборе и тем облегчить доступ в рай. Одним словом, грех — не только за пределами шпиля, грех — и в самом шпиле: "Макет (шпиль — В.Р.) стоял на столике и, казалось, он один был чистым во всем соборе, но стоило притронуться к нему, и палец становился мокрым".

Но шпиль построен. И, наверное, главный вопрос, тревожащий Голдинга, состоит в том, примет ли Бог этот дар, выросший из грязи и замаранный этой грязью. Устоит ли Шпиль, тонущий в море зла? Для Голдинга этот вопрос остается открытым — Шпиль по каким-то загадочным причинам держится, хотя по всем расчетам должен бы давно упасть, — но он может и упасть в любую минуту, как в любую минуту может обрушиться возвышающийся над бездной звериного в человеке прекрасный шпиль духовного начала. Борьба враждебных друг другу сил вокруг шпиля соответствует борьбе Ангела и Дьявола в душе самого умирающего Джослина: он непрерывно заклиняет себя: "Верую, Джослин, верую!" — но эти самозаклинания перемежаются с полными бессилия словами: "Я теперь ничего, ничего не знаю!", "Лишь Богу ведомо, где Бог". Если поначалу Ангел и Дьявол посещали Джослина поочередно, то в самом конце Джослин уже

"чувствовал, как за спиной его Ангел борется с Дьяволом". Борьба за душу Джослина — это одновременно и борьба вокруг судьбы Шпиля: остается открытым вопрос о душе Джослина, остается открытым и вопрос о судьбе шпиля. Вопрос о том, что есть шпиль божественного совершенства, возводимый настоятелем Джослином над жидкой грязью звериного в человеке и над собором его земного бытия — "чертеж той, из молитв, которая вознесется превыше всех прочих", или "Джослиново безумство, которое рухнет и погребет под собор весь собор" — так и остается до конца открытым. В финале утопия и антиутопия, проходящие через художественную ткань романа-притчи, "смыкаются" в постоянно повторяющемся диалоге, состоящем из вопроса Джослина "Еще не рухнул?" и ответа его собеседника, который "всегда один", — "Нет еще, сын мой". Он должен рухнуть — но стоит — но может рухнуть в любой момент — но оставляет надежду на то, что время, отделяющее человечество от этого момента, будет бесконечно долгим. Подобного рода надежда как раз и является стержнем трагического оптимизма Голдинга — оптимизма, настоящего на страшном знании, но живущего лишь надеждой. Голдинг все же считал, что "ни одно произведение искусства не может быть мотивировано безнадежностью; самый факт, что люди задают вопросы о безнадежности, указывает на существование надежды".

В "Новом мире", № I за 1984 год была напечатана небольшая по объему иронически окрашенная повесть "Чрезвычайный посол". Эта повесть, построенная в притчевой форме, переносит читателя в Древний Рим: древнеримская специфика почти незаметно сплетается в художественном мире повести с реалиями европейской цивилизации XX века — оркестранты встречают войско легионеров песнями: "На сопках Древнего Рима", "Адриатические волны", "Ведет нас в бой прекрасная Минерва", "Глади-глади-глади-гладиатор", отрывками из "Симфонии Девятой Героической Когорты" и песней "Как провожали

нас гетеры". По стилю написания эта повесть резко отличается от предыдущих повестей Голдинга: она вся проникнута ироническим колоритом, что несколько облегчает ее прочтение и даже снижает трагизм повествования – с первого взгляда повесть представляет лишь своего рода безобидной насмешкой над по-детски наивным и не осознавшим этого человечеством. Однако за этой иронией стоит резкое изменение голдинговской концепции человека, которая стала значительно более пессимистической, чем прежде. Прежде всего голдинговский пессимизм обращен на идею научно-технического прогресса.

Фабула повести достаточно фантастическая: в Древний Рим попадает ученый из XX века Фанокл и привозит технологию изготовления трех плодов цивилизации: скороварки, взрывчатки и печатной машины. Однако поведение людей по ходу действия повести наталкивает на грустный вывод: практически любое достижение цивилизации человек неразумный способен использовать лишь себе во зло. Единственный мудрый человек в художественном мире повести – Император. Мудрость его состоит в том, что он решительно отвергает любые изобретения, которые хотя бы потенциально могут стать инструментом насилия. Ибо он твердо знает – если они могут стать инструментом насилия, то именно в этих целях они и будут использоваться. А посему – долой взрывчатку. Над книгопечатанием Император задумался, мысленно заглянул в будущее, увидел там многочисленные размноженные огромными тиражами мемуарные повествования о собственных заслугах типа "Дневник провинциального губернатора", "Как я строил стену Адриана" или "Воспоминания бабушки Нерона" – и пришел к выводу, что от книгопечатания людям станет скорее хуже, чем лучше. Только одну ошибку допустил Император из повести "Чрезвычайный посол" – он согласился на скороварку: от нее то какой вред? Но так уж устроен голдинговский человек, что и ско-

поварки в его руках имеют обыкновение взрываться, причем непременно в летальным исходом — в данном конкретном случае для трех поваров. Можно ли давать чересчур опасные "игрушки" в руки людей, которым время от времени хочется учинить "небольшое бодрящее зевотство"? И ближе к финалу Император обращается к ученому из XX века Финоклу с полным пессимизма обращением: "Эх вы, натурфилософы. Ваш упрямый и ограниченный эгоизм, ваше царственное увлечение единственным полюбившимся предметом могут когда-нибудь подвести мир к такой черте, за которой жизнь на земле можно будет стереть с той же легкостью, с какой я стираю восковой налет с этой виноградины". И предлагает Финоклу отправиться чрезвычайным послом в Китай. Лишь бы — подальше.

Таков он, голдинговский человек, — слабый, гнетный, одержимый страстями ребенок, которому опасно давать в руки его же собственные творения.

Так устроен мир, что каждое новое поколение, уважая ценностную систему, созданную предыдущими поколениями, одновременно и отталкивается от этой ценностной системы, ломает эту систему, заменяя выломанные звенья другими. Прежняя система есть нечто чужое, навязанное новому поколению извне, это сеть, в которую человек попадает с самого своего рождения, независимо от собственной воли. Естественно, что в этой системе есть какие-то изъяны (абсолютное совершенство в любой конкретный момент недостижимо), и новое поколение, бунтуя против ранее созданного ценностного мира, заменяет одни его звенья другими. (Употребляя слово "поколение", автор данного пособия вовсе не имеет в виду, что какие-то общие закономерности духовной эволюции того или иного человеческого сообщества от поколения к поколению непременно касаются всех, кто входит в это сообщество, он вовсе не имеет в виду, что принадлежность к тому или иному поколению автоматически определяет мировоззрение каждого, кто входит в это поколение, — речь идет просто о смене поколений как о факторе эволюции общественного сознания. Смешно было бы утверждать, что все, чья молодость пришлось на 60-е годы нашего столетия, относятся по своему духовному складу к категории людей, условно называемых "шестидесятниками", — но это не отрицает того факта, что важнейшее событие, пережитое нашей страной в конце 50-х — начале 60-х годов, в какой-то мере определили то общее, что объединило многих людей, входивших в сознательную жизнь в эти годы, — поэтому и можно говорить о поколении, условно называемом поколением "шестидесятников". Вообще понятие "поколение" характеризует прежде всего то общее, что объединяет большинство людей, вошедших в жизнь примерно в одно время, оставляя в стороне индивидуальные качества

каждого из них). Но проходит время — и "новые" звенья ценностной системы, вставленные взамен "устаревших", сами начинают подвергаться критическому переосмыслению со стороны нового поколения, для многих представителей которого еще совсем не давно "революционные" идеи являются частью мира своего рода "обветшавших догм", подлежащих переоценке. А потом в мир войдет еще одно поколение... А потом еще одно... И в то же время прогресс был бы невозможен, если бы каждое новое поколение только ломало ранее созданный ценностный мир — к счастью, "выламывать" те или иные звенья этого мира можно, лишь опираясь на другие его звенья — поэтому и существует в настоящее время система незыблемых общечеловеческих ценностей, которые независимо от веяний времени принимаются абсолютным большинством людей всех поколений — многие из этих ценностей были достоянием бесчисленного множества поколений (здесь преподаватель может порассуждать о проблемах, связанных с извечным противостоянием "отцы//дети" и одновременно — с тем, что даже яростно бунтующие "дети" всё равно строят свой ценностный мир не на густом месте, что сам их бунт вырастает из того фундамента, который уже заложен "отцами").

Проблема "отцов и детей" — это одна из стержневых проблем, вошедших в мировую литературу. Вспомним столкновение "века нынешнего и века минувшего" в художественном мире грибоедовского "Горя от ума". Вспомним тургеневских "Отцов и детей", вспомним ту "пилюлю", которую Николай Петрович в свое время заставил проглотить свою мать и которую он теперь с чувством исторической обреченности принимает от Базарова: "Однажды я с покойницей матушкой поссорился: она кричала, не хотела меня слушать... Я, наконец, сказал ей, что вы, мол, меня понять не можете; мы, мол, принадлежим к разным поколениям. Она ужасно обиделась, а я подумал: что делать? Пилюля горька — а проглотить ее нужно. Вот теперь наста-

ла наша очередь, и наши наследники могут сказать нам: "ы, мол, не нашего поколения, глотайте пилюлю".

В западную литературу середины XX века властно вошел образ "рассерженного молодого человека". Один из таких "рассерженных молодых людей" - Джимми Портер из пьесы талантливого английского драматурга Джона Осборна "Сглянись во гневе". Джимми Портер - это молодой англичанин, у которого нет оснований быть довольным той жизнью, в которую он вошел по праву рождения. Он в этой жизни - незванный гость. Да, ему удалось получить университетское образование: "Он год, как кончил университет... Или, лучше сказать, университет его кончил". Джимми говорит, что его университет даже не из красного кирпича, а так, из белой плитки". Джимми беден, работы по специальности он найти не может - вынужден довольствоваться работой в кондитерском киоске; одним словом, он постоянно чувствует, что его место - на задворках этого мира. И он создает для себя целую этическую систему - основанную на отрицании практически всего, что его окружает: раз мир не приемлет его - он не приемлет этот мир. Но, увы, перебранка с этим миром постепенно стала сутью его жизни. Он много времени уделяет чтению газет - но лишь для того, чтобы в нужный момент снять очередную газету и громогласно возмутиться тем, какая ерунда там написана. У него есть друзья - но стиль общения между ним и его друзьями достаточно ярко проявляется в таком диалоге:

КЛИФФ

Поставь чайник.

ДЖИМИИ

(вскакивая)

Да я тебя сначала убью!

(Впрочем, этот стиль общения устраивает и Джимми, и его друзей). Он по любви женится на девушке из аристократической среды - но находит особенное наслаждение в том, чтобы унижать в ее лице.

во-первых, всех представительниц женского пола, а, во-вторых, всех имущих. Вот образец его бесезы с другом (в присутствии женщины): "Она поразительно неуклюжа. Каждый вечер вижу одну и ту же картину. Она грохается на постель, словно борец на ринге... С ней просто опасно быть рядом. Гренадер какой-то. Ты замечал, какой женщины шумный народ?.. Или не приходилось? Как они стучат по полу, когда ходят?.. Они бряцают шипсами и клацают ножницами, трещат щетками, хлопают коробками... Я наблюдаю ее за этим занятием каждый божий день. Когда видишь женщину перед зеркалом в спальне, то начинаешь понимать, какой она изощренный палач... Ты когда-нибудь видел, как старый, грязный бедуин копается в жирной бараньей туше? То же самое женщина. Слава Богу, женщины-хирурги редкость. Попадись в их безответственные ручки, так в два счета вывернут кишки наизнанку... С твоими внутренностями они обращаются, как со шпильками для волос, они так же раскидывают их по полу. Нужно быть совершенным бревном, чтобы производить вокруг себя столько шума и беспорядка"... Более того, жена Джими, Элисон, стада для Джими и его друзей "заложником из того социального лагеря, которому объявили войну" - по ее собственным словам, "Из нашего штаба в Поплар мы совершали набеги на территории противника в фешенебельные кварталы. Под прикрытием моего имени мы прорывались всюду - на коктейли, воскресные праздники и даже раз гостили за городом. Я все надеялась, что у кого-нибудь лопнет терпение и перед нами захлопнут дверь, но никто не решился. Все они были слишком хорошо воспитаны, а, может, просто жалели меня. Хью и Джими презирали их за это. И мы продолжали свой разбой, поглощая чужую пищу и напитки. Курили чужие сигары. Как грабители, Джими и Хью были в восторге... Хью просто упивался своей ролью вандала-завоевателя. Мне порой казалось, что он не прочь ослепнуть в соответствующий костюм - звериная шкура, остроко-

нечный шлем, меч. Однажды он вытянул у старика Вайнса пять фунтов. Шантажировал его, разумеется. Люди были готовы пойти на что угодно, только бы избавиться от нас".

Если судить о Джимми только по этим эпизодам, то перед глазами может возникнуть образ циничного молодчика с садистскими наклонностями. Но за его "моралью отрицания" стоит его человеческая беззащитность перед лицом враждебного мира и одновременно — его ценностный максимализм: он желает миру добра, но мир живет по другим законам, неприемлемым для Джимми, — и этих законов Джимми принимать не желает: "Всем всё безразлично. Все пребывают в состоянии упористой лени. Я с вами скоро вообще обалдею. Уверен, вы поставили своей целью свести меня с ума. Боже мой, как хочется хоть какого-то душевного подъема, хоть совсем немного. Просто услышать теплый, проникновенный голос... — "Господи! Я живой!" Есть мысль, — немного поиграем? Давайте притворимся, что мы человеческие существа и действительно живем. Почему для смеха не повалять дурака? Притворимся, будто мы люди... Да, видно, перевелись души, которые можно расшевелить". Он порой жесток по отношению к своей жене — ибо ждал от нее абсолютной доброты, но реальная Элисон, как выяснилось, не вполне соответствует его представлениям об идеале: "В тебе чувствовалась душевная мягкость, и я подумал: вот что мне нужно. Надо обладать настоящей силой, чтобы хватало еще и на доброту. И только когда мы поженились, я понял, что это вовсе не доброта и не мягкость. Во имя доброты приходится наизнанку выворачиваться, а у тебя волосы из прически не выбивалось". Трудно грешному человеку соответствовать таким требованиям. Тем более не может соответствовать идеалам Джимми окружающий его мир. А раз так — Джимми бросает вызов этому миру, как бы концентрируя в себе всё его несовершенство, — выставляя это несовершенство напоказ — в собственном лице, соз-

давая свою "этику отрицания" и "эстетику безобразного". И в то же время порой в минуты лирического настроения Джими мечтает об уходе от этого вечного протеста, да даже и не протеста в полном смысле этого слова - скорее, перебранки с миром. Он мечтает об уединении - и о гармонии с окружающим миром.

В 1951 году выходит в свет повесть Джерома Д. Сэлинджера "Над пропастью во ржи". Эта повесть погружает читателя во внутренний мир странного подростка, Холдена Колфилда, который не приемлет окружающего его мира. Впрочем, и неприятие это с первого взгляда какое-то странное: он порой не может даже отчетливо самому себе объяснить, чем ему конкретно не нравится окружающий его реальный мир и чего он, собственно говоря, от мира хочет. Порой его мысленные упреки окружающим людям нелогичны, необоснованы, парадоксальны. Так, Холден вовсе не в претензии к своему учителю истории Спенсеру за то, что тот, "срезав" Холдена на экзамене, способствовал его исключению из школы. Но он не может простить своему учителю того, что тот пытается объяснить свое решение, объяснить Холдену, что тот действительно ни разу не брал в руки учебник и что при всем своем сочувствии к нему Спенсер не мог по-другому оценить его знания: "Меня злит, когда люди повторяют то, с чем ты сразу согласен". А когда учитель Спенсер в порядке доказательства начинает читать Холдену вслух экзаменационную работу самого Холдена, тот окончательно потерял всякое уважение к учителю: "Он держал мою тетрадь, как навозную лепешку или еще что похуже.

- Мы учим Египет с четвертого ноября по второе декабря - сказал он. - Ты сам выбрал эту тему для экзаменационной работы. Не угодно ли тебе послушать, что ты написал?

- Да нет, сэр, не стоит, - говорю. А он всё равно стал читать. Уж если преподаватель решил что-нибудь сделать, его не ос-

тановишь. Всё равно сделает по-своему.

"Египтяне были древней расой кавказского происхождения, обитавшей в одной из северных областей Африки. Она, как известно, является самым большим материком в восточном полушарии".

И я должен был сидеть и слушать всю эту несусветную чушь. Свинство, честное слово.

"В наше время мы интересуемся египтянами по многим причинам. Современная наука все еще добивается ответа на вопрос: какие тайные составы употребляли египтяне, балзамируя своих покойников, чтобы их лица не сгнивали в течение многих веков? Эта таинственная загадка все еще бросает вызов современной науке двадцатого века"...

"Дорогой мистер Спенсер! — он читал ужасно громко. — Вот все, что я знаю про египтян. Меня они почему-то не очень интересуют, хотя Вы читаете про них очень хорошо. Ничего, если Вы меня провалите: я всё равно уже провалился по другим предметам, кроме английского. Уважающий Вас Холден Колфилд".

Тут он положил мою треклятую тетрадку и посмотрел на меня так, будто сделал мне сухую в пинг-понг. Никогда не прощу ему, что он прочитал эту чушь вслух. Если бы он написал такое, я бы ни за что на свете вслух не прочел, слово даю. А главное, добавил-то я эту проклятую приписку, чтобы ему не было неловко меня проваливать".

Вот такой это странный по общим меркам подросток — Холден Колфилд, который уже успел поучиться в нескольких школах — а нигде не прижился. Подросток, которого может всерьез мучить вопрос: когда замерзает пруд в Центральном парке Нью-Йорка — куда деваются утки? — "Я не мог себе представить, куда деваются утки, когда пруд покрывается льдом и промерзает насквозь. Может быть, подъезжает грузовик и увозит их куда-нибудь в зоопарк? А,

может, они просто улетают".

Нельзя сказать, чтобы он ненавидел окружающий его мир — не такой он человек, чтобы серьезно что-либо ненавидеть: "Я очень мало кого ненавижу. Бывает, что я вдруг кого-нибудь возненавижу как скажем, этого, Стрэдлэйтера, с которым я был в Пэнси, или того, другого, Роберта Экли. Бывало, конечно, что я их страшно ненавидел, сознаюсь, но всегда ненадолго, понимаете?" Он, скорее, сам от этого мира бежит — ибо, обладая исключительно тонко душевной конституцией, видит фальшь там, где другие ее стараются не замечать. Через весь художественный мир повести проходит сквозная метафора: "Жизнь — игра по правилам", в лучшем случае честная игра. Но ведь любая игра предполагает ограничение бесконечной в своем многообразии реальности каким-то замкнутым полем на котором надо себя вести по каким-то условным правилам и по возможности не думать о том, что находится за пределами этого поля, равно как и об условности этих правил. Если хочешь вписаться во внешний мир — волей-неволей приходится эти правила принимать. Такова жизнь! Но Холден — в какой-то мере максималист, ему противны взрослые люди, создавшие себе огромный игровой мир с огромным сводом правил игры и уже забывшие об условности этого мира и этих правил, серьезно воспринимающие лишь то, что вписывается в рамки этого игрового мира и смеющиеся над тем, кто может задуматься о чем-то другом (например, о том, куда деваются утки с городского пруда после наступления зимы). Взрослые, живущие в этой игре как в реальном мире и боящиеся выйти за пределы этой игры. А Холден осознает условность, относительность даже вроде бы самых элементарных ее правил — и не желает их принимать. Взять хотя бы необходимость непременно говорить, не отклоняясь от темы, даже в условиях экзамена по устной речи: "...Конечно, я хочу, чтобы мне рассказывали по порядку. Но я не люблю, когда

рассказывают всё время только про одно. Сам не знаю. Наверно, мне скучно, когда всё время говорят про одно и то же. Конечно, ребята, которые всё время придерживались одной темы, получали самые высокие оценки — это справедливо. Но у нас был один мальчик — Ричард Кинселла. Он никак не мог говорить на тему, и постоянно ему кричали: "Отклоняешься от темы!" Это было ужасно — прежде всего потому, что он был страшно нервный, понимаете, страшно нервный*малый, и у него даже губы тряслись, когда его вызывали, и говорил он так, что ничего не было слышно, особенно если сидишь сзади. Но когда у него губы немножко переставали дрожать, он рассказывал интереснее всех. Но он тоже фактически провалился. А всё потому, что ребята всё время орали: "Отклоняешься от темы!" Он говорит, а ему всё время кричат "Отклоняешься!", а наш учитель, мистер Винсон, вклеил ему кол за то, что он не рассказывал, какой там животный и растительный мир, у них на ферме. А он, этот самый Ричард Кинселла, он так рассказывал: начнет про эту ферму, что там было, а потом вдруг расскажет про письмо, которое мать получила от его дяди, и как этот дядя в сорок четыре года перенес полиомиелит и никого не пускал к себе в госпиталь, потому что не хотел, чтобы его видели калекой. Конечно, к ферме это не имело никакого отношения — согласен! — но зато интересно. Интересно, когда человек рассказывает про своего дядю. Особенно если он начнет что-то плести про отцовскую ферму и вдруг ему захочется рассказать про своего дядю. И свинство орать: "Отклоняешься от темы!", когда он только-только разговорится, оживет"... Доброжелательный собеседник Холдена напоминает, что его провалившийся товарищ мог найти выход в рамках правил игры — сразу начать рассказывать не про ферму, а про дядю — но это для Холдена есть тоже усечение бесконечной в своих проявлениях реальности: "Да, наверно. Наверно, это так. Наверно, надо было

взять темой дялю, а не ферму, раз ему про дялю интереснее. Но понимаете, чаще всего ты сам не знаешь, что тебе интереснее, пока не начнешь рассказывать про неинтересное".

Неприятие Холдена — это отнюдь не бунт — просто не может он (ну вот не может — и всё!) всерьез воспринимать те условности, в соответствии с которыми живет большинство окружающих его людей. Но жить-то надо — и искать какие-то точки соприкосновения с обществом. Например, вписаться в общество в роли духовного двойника Джими Портера из осборновской пьесы "Сглянись во гневе" — а, может, превратиться и в законченного мизантропа. И доброжелательно настроенный по отношению к Холдену его любимый учитель — Антолини — предупреждает Холдена о той духовной пропасти, в которой Холден может оказаться, требуя от жизни невозможного и не желая иметь ничего общего с тем реальным миром, который его окружает: "Мне кажется, что ты несешься в какой-то страшной пропасти... Может быть, ты дойдешь до того, что в тридцать лет станешь завсегдателем какого-нибудь бара и будешь ненавидеть каждого, кто хотя бы с виду похож на чемпиона университетской футбольной команды. А может быть, ты станешь со временем достаточно образованным и будешь ненавидеть людей, которые неправильно говорят. А может быть, ты будешь служить в какой-нибудь конторе и швырять скрепки в не угодившую тебе стенографистку... Пропать, в которую ты летишь, — ужасная пропасть, опасная. Тот, кто в нее падает, никогда не почувствует дна. Он падает, падает без конца. Это бывает с людьми, которые в какой-то момент своей жизни стали искать то, чего им не может дать их привычное окружение. Вернее, они думали, что в привычном окружении они ничего для себя найти не могут. И они перестали искать. Перестали искать, даже не делая попытки что-нибудь найти"... Нет, учитель Антолини отнюдь не смотрит на окружающую его жизнь сквозь розовый флер восхище-

ния — и не призывает к этому Холдена (кстати, духовный эскепизм Холдена как раз и порожден скорее потребностью в том, чтобы мир был для него идеален, полностью гармонизировал с его душевным складом — Всё или Ничего!). Анголини осознал, что мир не идеален, — но он научился быть терпимым к этому миру и, главное, пришел к пониманию того, что мир этот включает в себя разное — и что каждый может в этом многообразии найти нечто, близкое себе. Но для этого нужно знать это разное — а не только плыть по течению, реагируя на случайно встретившиеся на пути внешние возбуждения:

"...Когда ты преодолеешь всех мистеров Винсонов, ты начнешь всё ближе и ближе подходить — разумеется, если захочешь, если будешь к этому стремиться, ждать этого, — подойдешь всё ближе к тем знаниям, которые станут дороги твоему сердцу. И тогда ты обнаружишь, что ты не первый, в ком люди и их поведение вызвали растерянность, страх и даже отвращение. Ты поймешь, что не один ты так чувствуешь, и это тебя обрадует, поддержит. Многие, очень многие люди пережили ту же растерянность в вопросах нравственных, душевных, какую ты переживаешь сейчас. К счастью, некоторые из них записали свои переживания. От них ты можешь многому научиться — если, конечно, захочешь. Так же, как другие когда-нибудь научатся от тебя, если у тебя будет что им сказать. Взаимная помощь — это прекрасно. И она не только в знаниях. Она в поэзии. Она в истории...

Не хочу внушить тебе, что только люди ученые, образованные могут внести ценный вклад в жизнь, — продолжал он, — это не так. Но я утверждаю, что образованные и ученые люди, при условии что они вместе с тем люди талантливые, творческие — что, к сожалению, встречаются редко, — эти люди оставляют после себя гораздо более ценное наследие, чем люди просто талантливые и творческие. Они стремятся выразить свою мысль как можно яснее, они упорно и на-

тойчиво доводят свой замысел до конца. И, что самое важное, в девяти случаях из десяти люди науки гораздо скромнее, чем люди неученые, хотя и мыслящие...

Есть еще одно преимущество, которое тебе даст академический курс. Если ты достаточно углубишься в занятия, ты получишь представление о направлении и возможностях твоего разума. Что ему показано, а что — нет. И через какое-то время ты поймешь, какой образ мыслей тебе подходит, а какой — нет. И это поможет тебе не затрачивать много лишнего времени на то, чтобы прилагать к себе какой-нибудь образ мышления, который тебе совершенно не годится, не идет тебе. Ты узнаешь свою истинную меру и по ней будешь подбирать одежду своему уму".

Но давать советы, увы, легче, чем их принимать. И сэлинджеровский Холден полуинстинктивно отстраняет от себя аргументы, которые могут заставить его задуматься над собственным взглядом на жизнь — и в чем-то его скорректировать. Ведь его неприятие мира — это, как уже говорилось выше, не столько осознанная позиция, которая может со временем изменяться, корректироваться, сколько почти физиологическое неприятие того, что как-то задевает его до крайности обостренное эстетическое чувство (будь то какие-то привычки его школьных товарищей или многоречивость его наставников). Он может осознать, что он неправ в своей требовательности к окружающему миру, — но то, что ему противно, ему от этого не станет менее противно. И он мечтает о переселении на обочину чуждого ему мира: уедет далеко на Запад, устроится на бензоколонку и, главное, притворится глухонемым — "Тогда не надо будет ни о кем заводить всякие ненужные глупые разговоры. Если кто-нибудь захочет со мной поговорить, ему придется писать на бумажке и показывать мне. Им это так в конце концов осточертеет, что я на всю жизнь избавлюсь от разговоров. Все будут считать, что я нес-

частный глухонемой дурачок, и оставят меня в покое. Я буду заправлять их дурацкие машины, получать за это жалованье и потом построю себе на скопленные деньги хижину и буду там жить до конца жизни. Хижина будет стоять на опушке леса... Готовить еду я буду сам, а позже, когда мне захочется жениться, я, может быть, встречу какую-нибудь красивую глухонемую девушку, и мы поженимся. Она будет жить со мной в хижине, а если захочет мне что-нибудь сказать — пусть тоже пишет на бумажке. Если пойдут дети, мы их от всех спрячем. Купим им много книжек и сами выучим их читать и писать". Свой взгляд на мир Холден вовсе не считает единственно правильным, он никому не хочет его навязывать, более того, он даже боится, что из-за него кто-то другой тоже прозреет и увидит страшную дисгармонию в том, чем прежде восторгался. Не потому ли он так вдохновенно лжет в поездном купе матери своего одноклассника по закрытой школе Пэнси, убеждая ее в том, в чем она и так убеждена, — в том, что ее сын (который на самом деле в глазах Холдена был "самым что ни на есть последним гадом во всей этой мерзкой школе" — "всегда он после душа шел по коридору и бил всех мокрым полотенцем") — это "очень чуткий мальчик", "общий любимец" своих одноклассников и т. д. Ведь пониманию Холдена (что, собственно, и отличает его от "благополучных" одноклассников) теперь доступна простая человеческая истина: "С матерями всегда так — им только рассказывай, какие у них великолепные сыновья". И в разговоре с младшей сестрой Холден говорит о своей мечте — стать "ловцом во ржи". "Понимаешь, я себе представил, как маленькие ребятки играют вечером в огромном поле, во ржи. Тысячи малышей, и кругом — ни души, ни одного взрослого, кроме меня. А я стою на самом краю обрыва, над пропастью, понимаешь? И мое дело — ловить ребятшек, чтобы они не сорвались в пропасть. Понимаешь, они играют и не видят, куда бегут, а тут я подбегаю и ловлю их, чтобы

они не сорвались. Вот и вся моя работа. Стеречь ребят над пропастью во ржи. Знаю, это глупости, но это единственное, чего мне хочется по-настоящему. Наверно, я дурак". Ребятишки в глазах Холдена - это миллионы его соотечественников, которым не дозволено заглянуть в ту бездну, в которую заглянул он.

Для учащихся классов с педагогическим уклоном может представлять интерес роман американской писательницы Бел Кауфман (кстати, внучки Шолом-Алейхема) "Вверх по лестнице, ведущей вниз" (1964г.), где достаточно натуралистично описывается жизнь одной нью-йоркской школы сквозь призму первых впечатлений молодой учительницы литературы - недавней выпускницы университета. Реалистическое изображение действительности в художественном мире романа гармонически сочетается с мягким и добрым юмором, которым роман пропитан буквально от начала и до конца.

Перед глазами читателя открывается огромная школа, расположенная в одном из самых "неблагополучных" (по американским, разумеется, понятиям) нью-йоркских районов, школа, которая до боли напоминает наши школы. Те же классы на 40 и более человек, та же теснота, та же проблема дисциплины и "усмирения" строптивых, те же отчаянные ухищрения детей с целью хоть на время (а лучше навсегда) освободиться от педагогического воздействия и те же попытки администрации уравновесить "беспредел" беспорядка "беспределом" жесткой регламентации всех сторон жизни учеников. Та же лавина документов с сокращенными названиями типа ПУП (персональный ученический профиль), УХ (ученическая характеристика) или УКУ (учетная карточка ученика). Те же порой смешные циркуляры типа грозного "Циркуляра № 4".

Тема:

Этические нормы. Хранить все циркуляры в деле под порядковыми номерами.

В целях ограждения учеников от соблазна сжульничать и обеспечения подлинности всех документов принять нижеследующие меры предосторожности:

1. Учителям-предметникам подписывать ученические карточки чернилами, полными именем и фамилией в доказательство присутствия ученика на уроке. Инициалы и карандашные подписи недействительны.
2. Вышеупомянутое касается также всех пропусков, подписываемых учителями.
3. Проверить по списку учеников наличие несуществующих адресов и выдуманных родителей или опекунов. Это облегчит работу ответственного за борьбу с прогульщиками.
4. В случае пожара или другого непредвиденного бедствия ученикам оставлять в классе только книги и тетради, а ценные вещи — сумочки и бумажники — брать с собой. В последнее время наблюдалась эпидемия огорчительных явлений.

Вышеуказанные меры должны способствовать выработке у школьников необходимости высоких этических норм.

Тот же особый школьно-канцелярский язык, в котором многие формулировки нуждаются в переводе: "Хранить в деле под порядковым номером" — значит бросить в корзину. "Пусть это вдохновит вас на подвиг" значит, что Вы увязли по горло. "Личные взаимоотношения" — драка ребят. "Вспомогательное укрепление дисциплины" — вызов полиции. "Литература, соответствующая читательскому уровню ученика на основе экспериментальных исследований" — все, что удастся достать в нашей библиотеке. "Не склонный к умственному труду ученик" — ученик с преступными наклонностями. А "До моего сведения дошло" — значит, что Вам грозят неприятности".

Те же родительские собрания, "дни открытой школы". И та же связь школы с тем внешним миром, из которого ученики приходят

каждое утро и в который возвращаются каждый вечер (в лучшем случае - домой, к любящим родителям, а худшем - в подростковую бан-ду, живущую по несколько иным законам, нежели школа имени Кальвина Кулиджа).

Роман погружает нас во внутренний мир нескольких десятков подростков, который раскрывается в многочисленных записках, регулярно бросаемых в заведенный героиней романа Сильвией Баррет "Ящик для пожеланий". Роман заставляет нас понять и начальника административной части школы с его педагогическими взглядами: "Когда вы поработаете в нашей системе столько, сколько я... - вы поймете, что не взаимопонимание нужно им. Дисциплина - вот что им нужно. У них нет ее дома. Вот вы и должны показать им, кто здесь хозяин. Мы обязаны учить их, наказывая каждый раз, сто раз, так, чтобы они поняли, что к чему. Если мы этого не сделаем, они получат то, что заслужили, от полицейского, судьи или своего начальника; если им посчастливится найти работу. Сني не отличают плохое от хорошего... Конечно, мы должны добиваться их уважения, но только страх - наш помощник. Только это они понимают. Пусть и стоят по струнке, иначе сделают из нас котлету. Вы бывали когда-нибудь у них дома? Вы бывали в суде для малолетних преступников? Вы слышали, как они говорят о нас между собой? Это скверные дети. Их надо научить закону и порядку, и если не мы, то кто же научит их". Мы связаны с ними, и они связаны с нами, так пусть ведут себя как следует. Попробуйте вы, люди с высокими идеями, руководить этой школой по-своему хотя бы один день, и у вас будет бунт в каждом классе. Говорю вам это, желая добра". И становится понятно, что многочисленные исполненные суровости "циркуляры №..." этого человека, педагогического антагониста героини-рассказчицы, это не его прихоть, это не проявление жестокости с его стороны - это плод того опыта, который он выстрадал и пришел

в конце концов к выводу, что единственное, что может школа, — просто приспособить детей к нормальной жизни, что, привнеся в школу какие-то черты тюрьмы в смягченном варианте, ей тем самым спасает многих и многих от тюремной школы в будущем. И его тоже можно понять — хотя героиня-рассказчица Сильвия Баррет в конечном счете своей деятельностью доказывает, что возможен и другой путь "победы" над душами детей, и, читая роман "Вверх по лестнице, ведущей вниз", мысленно проходишь этот путь.

ОГЛАВЛЕНИЕ

1. Творчество писателей "потерянного поколения".	3
2. Утопия и антиутопия в европейской литературе XX века (произведения Г. Уэллса, Ж.-Б. Шоу, О. Хаксли, Дж. Оруэлла, Р. Бредбери и т. д.).	17
3. Творчество О. Хаксли.	52
4. Антитоталитаристская традиция в немецкой литературе 30-х - 50-х годов XX века (на материале произведений Г. Гауптмана, Л. Фейхтвангера, Э.-М. Ремарка, Б. Брехта, В. Бормхерта).	75
5. Экзистенциалистская философия и французская литература XX века (творчество Ж.-П. Сартра и А. Камю).	128
6. Творчество У. Голдинга.	174
7. Молодой человек в западной литературе XX века.	189

**Опыт изучения курса западной литературы
в X—XI классах лицея**

Методическое пособие. Выпуск IV.

Ответственный за выпуск М. А. Вербук

Подписано в печать 01.10.91 Формат 60 x 84 1/16. Бумага для
множительных аппаратов. Печать плоская. Усл. печ. л. 12,2.
Тираж 200 экз. Заказ № 654. Бесплатно.

Уральский ордена Трудового Красного Знамени государственный
университет им. А. М. Горького. Екатеринбург, пр. Ленина, 51.

Типолаборатория УрГУ. Екатеринбург, пр. Ленина, 51.

